No 4041.166

Bought with the income of

the Scholfield bequests.

2 Weeks

APR 14

JUL 20 1938

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/unefamilledegran00pougg

ARTHUR POUGIN

UNE

FAMILLE DE GRANDS LUTHIERS

ITALIENS

LES GUARNERIUS

PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

Société anonyme

33, RUE DE SEINE, 33

—

1909

Tous droits réservés.

UNE

FAMILLE DE GRANDS LUTHIERS

ITALIENS

LES GUARNERIUS

ARTHUR POUGIN

UNE

FAMILLE DE GRANDS LUTHIERS

ITALIENS

4041-166

LES GUARNERIUS

PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

Société anonyme

33, RUE DE SEINE, 33

—

1909

5398

Tous droits réservés.

Scholfield
April 11, 1918
2

UNE

FAMILLE DE GRANDS LUTHIERS

ITALIENS

LES GUARNERIUS

Les anciens artisans italiens de l'époque héroïque de la lutherie formèrent presque tous des dynasties. Le plus illustre d'entre eux, Antoine Stradivarius, eut deux fils, Francesco et Omobono, qui suivirent la même carrière, sans malheureusement posséder son génie. On connaît cinq Amati (André, Antoine, Jérôme Ier, Nicolas et Jérôme II), cinq Bergonzi (Charles Ier, Michel-Ange, Nicolas, Zozime et Charles II), trois Guadagnini (Laurent, Jean-Baptiste et Joseph), puis encore quatre Rugeri, trois Testore, quatre Grancino, etc. Enfin, la famille dont je veux ici m'occuper, celle des Guarnerius, ne comprend pas moins de cinq membres luthiers, dont l'un, dit *del Gesù*, égale presque en talent et en renommée son glorieux maître Stradivarius.

La plus ancienne de ces dynasties, celle à qui revient l'honneur d'avoir fondé la grande école de lutherie de Crémone, est celle des Amati, dont le chef, André, exerçait sa profession en cette ville dès le

milieu du XVI[e] siècle. On connaît de lui deux instruments, datés l'un de 1546, l'autre de 1551. Le talent très réel d'André Amati lui avait valu une renommée telle qu'elle franchit les frontières de l'Italie et parvint jusqu'en France. Si bien que Charles IX, qui, on le sait, était aussi amateur de musique que de poésie, lui confia, dit-on, le soin de lui construire toute une série d'instruments destinés au service de sa chambre. Fétis nous donne à ce sujet ces renseignements intéressants : — « Ces instruments consistaient en vingt-quatre violons, dont douze étaient de grand patron et douze plus petits, six violes et huit basses. Cartier (le fameux violoniste), qui a vu deux de ces violons, affirme que rien ne surpasse la perfection de leur travail. Ils étaient revêtus d'un vernis à l'huile d'un ton doré, avec des reflets d'un brun rougeâtre. Sur le dos de l'instrument on avait peint les armes de France, composées d'un cartel renfermant trois fleurs de lis sur un champ d'azur, entourées d'un cordon de saint Michel et surmontées de la couronne royale fleurdelisée et supportées par deux anges. Deux colonnes entourées de liens en ruban blanc, avec cette devise : *Justice et pitié*, étaient placées aux deux côtés des armoiries, et étaient aussi surmontées de couronnes royales que portaient des anges ; la tête de ces instruments était décorée d'une sorte d'arabesque dorée, d'un goût fort élégant. Cartier et M. de Boisgelou conjecturent que les violons de grand patron étaient destinés à la musique de la chambre, et que les autres servaient pour les bals des petits appartements de la cour. »

Ces détails, on le voit, sont très précis et particulièrement circonstanciés. Les écrivains spéciaux sont cependant divisés au sujet de cette commande d'instruments faite par Charles IX à André Amati. Antoine Vidal est bien près de révoquer en doute son exactitude (1) : — « Une légende veut, dit-il, qu'il (Amati) ait fourni au roi de France Charles IX, pour sa chapelle, un certain nombre d'instruments marqués aux armes royales, qu'il serait venu livrer lui-même, et en aurait terminé une partie à Paris. La chose n'est pas impossible, mais je n'ai.

(1) Dans son livre : *La Lutherie et les Luthiers* (Paris, 1889, in-8°), p. 41.

pu en recueillir aucune preuve. Je me suis livré à des recherches longues et minutieuses dans les documents de nos Archives, qui contiennent une grande quantité de noms d'artistes et d'artisans ayant eu des rapports avec le trésor royal : nulle part je n'ai pu découvrir le nom d'Amati ou la moindre piste qui pût y conduire. Quant aux fameux instruments dits de Charles IX, j'en ai vu plusieurs. Il en existe même beaucoup, mais pour les faire sortir du domaine de la légende, il faudrait quelque preuve, et malheureusement il n'en existe aucune. Les inventaires du mobilier royal sont également muets ; ils mentionnent un certain nombre d'instruments de musique, mais on n'y rencontre absolument rien de ceux d'Amati ».

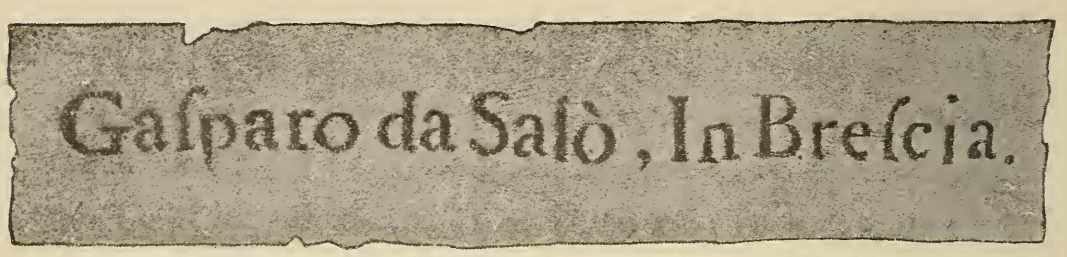
D'autre part, J. Gallay, dans les notes dont il a accompagné la réimpression donnée par lui du livre curieux de l'abbé Sibire : *La Chélonomie* ou *le Parfait Luthier* (1), ne met pas en doute l'exactitude du récit de Fétis, et en s'y référant le complète par le nom du luthier français qui aurait aidé André Amati dans l'achèvement des instruments apportés par lui à Paris : — « M. Fétis, dit-il, dans son étude sur Stradivarius, rappelle la commande que fit Charles IX à André Amati (1566) ; il paraît certain qu'Amati vint lui-même à Paris à cette époque pour livrer ses beaux instruments, dont quelques-uns n'étaient pas complétement terminés. Il se serait fait aider, dans cette circonstance, par Nicolas Renault ».

Quoi qu'il en soit de tout ceci, il faut constater qu'André Amati, artisan fort distingué et, je l'ai dit, véritable fondateur de cette admirable école de lutherie de Crémone fameuse aujourd'hui dans le monde entier et qui est l'honneur de l'Italie, n'est pourtant pas le plus célèbre des membres de la famille, non plus qu'aucun de ses deux fils, Antoine et Jérôme. C'est à son petit-fils, Nicolas, fils de ce dernier, que revient cette qualification due à son très grand talent, et à laquelle il joint la gloire d'avoir été le maître de celui qu'on peut appeler le roi des luthiers, Antoine Stradivarius. C'est en effet dans son atelier que

(1) *Les Luthiers italiens aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles* (Paris, 1869, in-12), p. 160.

celui-ci apprit les principes de l'art que son génie devait porter au plus haut degré de la perfection. Et c'est aussi chez Nicolas Amati que le chef de la dynastie des Guarnerius, André, fit son apprentissage, mais bien avant Stradivarius, qui était de vingt ans plus jeune que lui (1).

Il faut remarquer ici que l'école de lutherie de Crémone, la plus glorieuse assurément et la plus importante par le nombre de ses adeptes, n'est pas cependant la première en date ; elle fut précédée par l'école de Brescia, dont le plus ancien représentant est le fameux Gaspar da Salò, qui passe pour avoir, le premier, transformé l'ancien rebec en lui



Étiquette de Gasparo da Salo.

donnant à peu près la forme du violon moderne. Gaspar da Salò, ainsi nommé parce qu'il était natif de la petite ville de Salò, située sur les rives du lac de Garde (aujourd'hui province de Brescia), s'appelait, de son nom de famille, Bertalotti. On le croit né vers 1542, et l'on sait aujourd'hui qu'il mourut à Brescia le 14 avril 1609. Il se distingua surtout et montra un véritable talent dans la construction des violes, basses de viole et contrebasses de viole. « On connaît peu de violons de Gaspar da Salò, dit Fétis ; cependant il s'en est trouvé un très bon, portant la date de 1576, dans une collection d'instruments précieux qui

(1) Parmi les autres élèves de Nicolas Amati on cite les noms de Jean-Baptiste Rugeri, de Joseph Sneider, de Santo Serafino et de Paolo Grancino, qui, tous, sans égaler leur maître, devinrent des luthiers fort distingués et dont les instruments sont justement recherchés. Né le 3 décembre 1596, Nicolas Amati mourut le 12 avril 1681, âgé de 84 ans. Son disciple Stradivarius devait prolonger sa vie *et ses travaux* jusqu'à 93 ans ! Ça conserve, la lutherie !

fut vendue à Milan en 1807. Le baron de Bagge en possédait un dont Rodolphe Kreutzer parlait souvent avec admiration. Je connais aussi, entre les mains de M. E. Forster, amateur anglais, un violon qui porte intérieurement l'inscription *Gasparo di Salo in Brescia*, 1613 (1). Sa qualité de son est claire, mais courte. C'est un produit dégénéré de la vieillesse de l'auteur. Le patron des violons de cet artiste est plus allongé, et les voûtes sont plus élevées que dans les instruments de Crémone ». Le fameux violoniste norvégien Ole Bull, mort en 1880, possédait aussi, dit-on, un très bon et très intéressant violon de Gaspar da Salò.

Gaspar fut donc, en réalité, sinon le fondateur, au sens propre du mot, du moins, comme je l'ai dit, le plus ancien représentant de l'école de Brescia, beaucoup moins nombreuse que celle de Crémone, mais qui se recommande, entre autres, par un artiste justement célèbre, Giovanni-Paolo Maggini (et non Magini, comme l'écrit Fétis), dont les violons, à la sonorité pleine d'ampleur, sont, depuis longtemps déjà, recherchés avec activité.

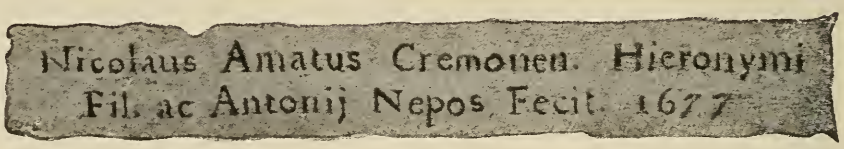
Dans sa notice sur le célèbre contrebassiste Dragonnetti, qui possédait une superbe contrebasse de viole de Gaspar da Salò, Fétis fait de celui-ci « le maître d'André Amati ». C'est là certainement une erreur. Nous venons de voir que Gaspar da Salò, naquit à Salò vers 1542. Or, André Amati ayant travaillé de 1546 à 1577 (ce sont les deux dates extrêmes qu'on trouve sur les instruments qu'on connaît de lui), n'a pu être son élève. La vérité est que les renseignements font à ce sujet complètement défaut, et qu'il est impossible de savoir quel fut le maître du premier des Amati.

Quoi qu'il en soit, si André Amati fut, comme on l'a dit, « le premier luthier italien qui commença à donner au violon l'élégance de sa forme actuelle », son petit-fils Nicolas est aussi celui à qui l'on doit le premier progrès notable dans la construction de cet admirable instrument.

---

(1) La date donnée ici est manifestement erronée, Gaspar da Salò étant mort, on l'a vu, en 1609.

Avec lui le violon prend une grâce nouvelle, la ligne des contours acquiert une rare pureté, la coupe de la volute est irréprochable, et si le coffre est peut-être un peu plus étroit qu'il ne faudrait, l'ensemble est vraiment harmonieux et déjà d'un grand style. Le son, pur et mélancolique, laisse seulement à désirer au point de vue de la vigueur et de la puissance. (Il ne faut pas oublier toutefois que sous ce rapport on demandait moins alors au violon qu'on ne lui demande aujourd'hui, avec l'élévation qu'on a donnée progressivement au diapason). Stradivarius, qui n'imitera pas son maître, étant homme de génie et d'esprit novateur, mais qui profitera intelligemment de ses leçons, saura, par ses recherches constantes, par ses travaux toujours raisonnés, donner



Étiquette de Nicolas Amati.

au violon, avec sa forme définitive et l'exquise harmonie de ses proportions, cette sonorité tout ensemble moelleuse et mâle, pure et vigoureuse, pleine à la fois de douceur et d'éclat, qui, avec sa prodigieuse égalité, est la marque de fabrique de ses produits incomparables et dont nul n'a pu atteindre la perfection.

Quant à André Guarnerius, le chef de la brillante dynastie de ce nom, s'il est loin de pouvoir être comparé à Stradivarius, il n'en resta pas moins digne de son maître Nicolas Amati et ne laissa pas, comme nous le verrons, de faire honneur à son enseignement. Avec lui, nous entrons dans l'histoire de cette famille qui se rendit justement célèbre dans les fastes de la lutherie et dont les travaux se poursuivirent durant un siècle entier.

On sait que le véritable nom de cette famille était Guarneri, nom que ceux de ses membres qui furent luthiers latinisèrent en *Guarnerius* en l'inscrivant ainsi sur les étiquettes de leurs instruments, de même

que le fit de son côté Stradivarius, qui s'appelait réellement Stradivari (1). Les Guarneri descendaient d'une ancienne maison noble de Crémone, probablement ruinée et déchue par suite des événements qui troublèrent et ensanglantèrent l'Italie pendant tant de siècles, et dont un riche amateur qui employait ses loisirs à s'occuper curieusement de lutherie, M. le marquis de Sommi-Picenardi, a relevé les armoiries dans les archives de cette ville (2). Avant d'entreprendre leur histoire, je ne crois pas inutile de dresser tout d'abord la liste des cinq membres auxquels la famille doit sa grande renommée, grâce au talent qu'ils déployèrent dans l'art de la lutherie ; la voici :

André, le chef de la dynastie, né à Crémone vers 1625, élève de Nicolas Amati, mort à Crémone le 16 décembre 1698 ;

*Pierre I*er, fils aîné d'André et son élève, né à Crémone le 18 février 1655, mort le... ;

*Joseph I*er Jean-Baptiste, deuxième fils d'André et son élève, né à Crémone le 25 novembre 1666, mort vers 1740 ;

Joseph II, dit *del Gesù*, le plus célèbre de tous, fils de Jean-Baptiste (neveu d'André et non luthier), né à Crémone le 17 octobre 1686, mort le... ;

Pierre II, fils de Joseph Ier Jean-Baptiste, né à Crémone le 14 avril 1695, mort le...

Comme on le voit, cette liste laisse subsister nombre de points obscurs, soit pour la naissance, soit pour la mort de tel ou tel de ses membres. Encore, est-ce par le fait de recherches incessantes qu'on est parvenu, grâce à la découverte de certains actes d'état civil, à redresser

---

(1) Il faut remarquer cependant, selon ce que dit Vidal, qu'ils altèrèrent la forme de leur nom : « Dans tous les actes authentiques concernant cette famille et conservés dans les archives de Crémone, le nom patronymique est toujours *Guarnieri* ». *(La Lutherie et les Luthiers).*

(2) Antoine Vidal a reproduit ces armes au premier volume (page 101) de son grand et bel ouvrage : *Les Instruments à archet*, véritable monument élevé à la gloire de la lutherie (Paris, imp. J. Claye, 1876-1878, 3 vol. in-4°).

un certain nombre d'erreurs et à obtenir diverses précisions. Ainsi, jusqu'à ces derniers temps on avait désigné Pierre Ier comme second fils d'André et il était ainsi caractérisé dans le commerce de la lutherie, tandis que de nouveaux documents dont on ne saurait contester l'authenticité ont prouvé qu'il était au contraire l'aîné de Joseph-Jean-Baptiste, dont on l'avait fait à tort le cadet. Peut-être de nouvelles et intéressantes découvertes apporteront-elles la lumière sur quelques points restés douteux ou encore ignorés. Pour le moment, on doit s'en tenir à ce que l'on sait de certain et de positif (1).

---

(1) Justement fiers de leur glorieux passé et de la place unique que les leurs ont occupée dans cet art charmant de la lutherie où ils ont multiplié les chefs-d'œuvre, les Italiens se sont livrés, depuis plus de quarante ans, à de nombreuses et intelligentes investigations concernant la vie et les travaux de tous ces artisans fameux qui pendant deux siècles ont valu à leur patrie une renommée impérissable et que nul ne pourrait songer à lui contester. Plusieurs d'entre eux ont publié le résultat de leurs intéressantes recherches, et voici une liste, incomplète sans doute, des écrits parus sur ce sujet :

Paolo Lombardini (prêtre) : *Cenni sulla celebre scuola cremonese degli strumenti ad arco, non che suoi lavori e sulla famiglia del sommo Antonio Stradivari* (Cremona, tipografia Dalla Noce, 1872). — Luigi Francesco, conte Valdrighi : *Ricerche sulla liuteria e violineria modenese antica e moderna* (Modena,1878). — Giovanni de Piccolellis : *Liutai antichi e moderni* (Firenze, Le Monnier, 1885) ; *Note aggiunte* (id., 1886). — Maurizio Villa : *I miei violini, monografia dei liutai antichi e moderni* (Savigliano, tip. Bressa, 1888). — F. Sacchi : *Il conte Salabue. Cenni e saggio critico sulla liuteria cremonese* (Londra, Hart e figlio, 1898). — Angelo Berenzi : *I Liutai Bresciani* (Brescia, Appolloni). — Jeanne Okraszewska : *Liutai e violinisti* (Roma). — Mattio Butturini : *Gasparo da Salò, studio critico* (Salò, tip. Gio. Devoti, 1901). — Angelo Berenzi : *Di alcuni strumenti fabbricati da Gasparo di Salò posseduti da Oll Bull, da Dragonetti e dalle sorelle Milanollo* (Brescia, Geraldi, 1906). — Angelo Berenzi : *La patria del liutaio Giovanni Paolo Maggini* (Cremona, 1907). — Angelo Berenzi : *Vox clamantis pro Stradivario* (Cremona, 1907). — A Bonaventura : *Storia degli stromenti musicali* (Livorno, Giusti, 1908).

ANDRÉ GUARNERIUS

Pas plus que le premier des Amati, ce n'est au premier des Guarneri que la famille doit son lustre et la renommée qui s'est attachée à son nom. Ce n'est point qu'André Guarnerius fût un artiste sans talent et sans valeur : son seul titre d'élève de Nicolas Amati, ainsi que l'estime et l'affection que lui témoignait son maître, suffiraient à prouver le contraire ; mais il faut bien constater que la réputation d'André et celle de ses deux fils pâlissent devant la gloire de son petit-neveu, Joseph Guarnerius *del Gesù,* dont les beaux produits rivalisent presque aujourd'hui avec ceux de Stradivarius.

On n'a rien d'absolument précis sur la date de sa naissance, mais on le dit né à Crémone vers 1625, et l'on sait que c'est en 1641 qu'il entra dans l'atelier de Nicolas Amati, dont il fut à la fois l'élève et le commensal, car il vivait et habitait chez lui. Il est certain qu'il se fit prendre en affection par son maître, car lorsque Nicolas Amati se maria, en 1645, il le choisit pour un de ses témoins, ce qui est assurément un signe d'estime et de confiance (1). Quels compagnons trouva-t-il dans l'atelier du célèbre luthier, et quels furent ses camarades ? Il serait difficile de le dire, car ceux des élèves de Nicolas Amati dont on a retenu les noms : Paolo Grancino, Sneider, J.-B. Rugieri, Santo

(1) Nicolas Amati épousa, le 23 mai 1645, une demoiselle Lucrezia Pagliari. Son autre témoin était un sieur Lorenzo, chevalier du Saint-Sépulcre.

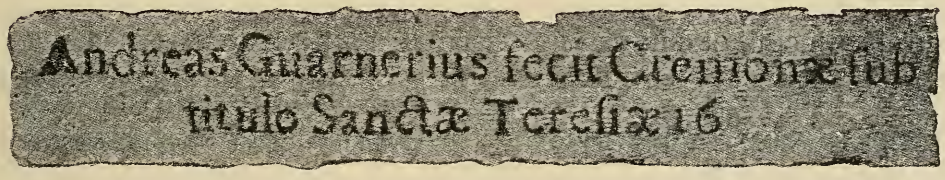
Serafino, étaient tous beaucoup plus jeunes que lui et ne purent que lui succéder auprès du maître. Aussi peut-on être étonné de l'erreur vraiment singulière dans laquelle est tombé George Hart dans un livre imparfait, mais néanmoins précieux et fort intéressant : *Le Violon*, et fait avec un véritable amour du sujet (1). En faisant connaître l'entrée du jeune Guarnerius chez Nicolas Amati, Hart s'écrie, dans un élan de lyrisme : — « De quel intérêt pour nous seraient les plus petits événements de la vie d'atelier d'Andrea, s'il nous avaient été conservés ! Nous savons que dans ses premières années Guarnerius travaillait côte à côte avec Stradivarius dans l'atelier de leur maître commun Nicolo Amati. Quel charme n'aurait pas pour les véritables amateurs du violon un souvenir ou une anecdote de cet âge d'or de la fabrication du premier des instruments ! L'idée seule que ces trois hommes vivaient ensemble dans un commerce journalier éveille dans le cœur des adorateurs du violon le sentiment d'une vive émotion. Malheureusement, un Boswell n'était pas là pour prendre note des petits événements de chaque jour, insignifiants alors, mais qui seraient si pleins d'intérêt aujourd'hui ». Malheureusement aussi, cet enthousiasme n'a pas de raison d'être, car lorsque André Guarnerius entra chez Nicolas Amati en 1641 il ne pouvait encore être question de Stradivarius, qui ne devait naître que trois ans plus tard, en 1644. Hart avait négligé de consulter les dates. J'aurai plus de plaisir à reproduire tout à l'heure l'opinion qu'il exprime sur le talent et les produits d'André Guarnerius, opinion raisonnée et d'un vrai connaisseur.

---

(1) *The violin, its famous makers and their imitaters* (Le violon, ses fameux feseurs et leurs imitateurs), London, 1875, in-4°. Une traduction française de cet ouvrage important, due à Alphonse Royer (ancien directeur de l'Opéra), a paru à Paris, chez Schott, en 1886. Georges Hart, luthier et l'un des plus fameux marchands d'instruments de Londres, très expert sous ce rapport, parce qu'il avait beaucoup étudié et comparé, était plus à même qu'aucun autre d'écrire un livre de ce genre. Ce livre est imparfait, je l'ai dit, en quelque sens, mais il est plein de détails et de renseignements que l'auteur est allé chercher lui-même en Italie, et il reste indispensable à consulter pour qui veut s'occuper sérieusement de lutherie.

Onze ans après son entrée dans l'atelier de Nicolas Amati, André songea à son tour à se marier. Le 31 décembre 1652 il épousait, dans l'église de San Clemente, Anna-Maria Orcelli, qui ne devait pas lui donner moins de sept enfants, dont quatre filles et trois garçons. De ces derniers, deux seulement suivirent la carrière paternelle et devinrent luthiers, Pierre et Joseph-Jean-Baptiste. C'est seulement, sans doute, à la suite de son mariage qu'André ouvrit lui-même un atelier et s'établit non loin de son ancien maître, à l'enseigne de Sainte-Thérèse (1).

Les spécimens des instruments d'André Guarnerius sont aujourd'hui



Etiquette d'André Guarnerius, chef de la dynastie.

devenus fort rares. On connaît cependant encore de lui des violons et des violoncelles d'un excellent travail et d'un beau fini. En réalité, sa lutherie est plus qu'honorable ; on peut s'en rendre compte par cette appréciation de George Hart, qui le juge en ces termes : — « André Guarneri travailla quelques années sur le modèle de son maître Nicolo Amati ; il changea plus tard le caractère des *ff*, en même temps qu'il abaissa les voûtes et qu'il donna à sa volute une plus grande originalité. Son vernis est d'une nature très variée, la couleur en est généralement d'un orange pâle d'une charmante nuance ; il a quelquefois beaucoup de corps, mais alors il perd la transparence des vernis d'un ton clair. Andrea a fait des violoncelles de deux grandeurs ; le bois ne présente point d'ondes naturelles, mais il possède des qualités acousti-

(1) Comme l'indiquent ses étiquettes, toutes rédigées en latin, et dont l'une est ainsi conçue : — *Andreas Guarnerius fecit Cremonæ sub titulo Sanctæ Teresiæ, 16...*

ques du plus haut degré. Les violons de ce maître sont la plus haute expression de son talent ; la main-d'œuvre est admirable, elle ne s'élève pas cependant au beau fini d'Amati ».

André dut produire beaucoup, bien que ses instruments, je l'ai dit, soient devenus d'une grande rareté, car il a travaillé plus de quarante ans. Nous en avons la preuve par une de ses étiquettes que Vidal a reproduite dans son livre et qui porte la date de 1696, deux années avant sa mort. Il était déjà septuagénaire. Ses violoncelles sont devenus plus rares encore que ses violons, selon ce qu'en disent MM. Hill dans leur beau livre sur Stradivarius (1) : — « Nous ne pouvons parler qu'avec une certaine réserve des violoncelles produits par André Guarnerius ; du reste, il n'en fit apparemment que très peu ; nous n'en avons rencontré que cinq ou six d'une indiscutable authenticité. Le patron nous rappelle un peu les Maggini ; la largeur n'est pas en proportion avec la longueur ». Rares ou non, il est certain qu'ils ont acquis une valeur considérable. J'en trouve la preuve dans un livre récent de M. Albert Fuchs : *Taxe der Streich-Instrumente* (Leipzig, 1907, in-8°), qui est comme une sorte de guide commercial du luthier. Cet écrivain, après avoir indiqué que le prix des violons d'André Guarnerius est d'environ 3.000 marks (3.750 francs), et que celui de ses violoncelles est beaucoup plus élevé, ajoute : « Quant à l'instrument solo de la Société des violoncellistes Böckmann de Dresde *(das Dresdner cellisten Böckmann)*, œuvre d'Andreas Guarneri de 1794, d'une supériorité égale pour le son et pour la beauté, c'est en vain qu'un négociant anglais en offrit 40.000 marks », soit 50.000 francs. On peut donc juger que celui-là est en effet d'une valeur exceptionnelle.

On ne cite point d'autres élèves d'André Guarnerius que ses deux fils, Pierre et Joseph ; il est cependant probable qu'il en dut former plusieurs

---

(1) *Antoine Stradivarius, sa vie et son œuvre*, par Henry, Arthur et Alfred Hill, traduction française de M. Maurice Reynold (Paris, Fischbacher, 1908, un vol. in-4°, richement illustré). C'est, avec la brochure de Fétis, le seul écrit spécialement consacré à l'illustre luthier.

au cours d'une carrière qui se prolongea pendant un demi-siècle. Il perdit sa femme après quarante-trois ans de mariage, le 13 janvier 1695 (1). Il ne devait pas très longtemps lui survivre, car il mourut lui-même le 16 décembre 1698, âgé d'environ 73 ans. Il fut inhumé à côté d'elle, dans l'église San Domenico.

---

(1) L'acte d'inhumation n'est pas sans quelque originalité au point de vue de sa rédaction ; il est ainsi conçu : — « Donné la sépulture à la femme de Messer Andrea Guarnieri *(sic)*, qui fait les violons *(che fa i violini)* ».

PIERRE Ier GUARNERIUS

On n'a que bien peu de renseignements sur les deux fils d'André Guarnerius qui suivirent la carrière de leur père et furent ses élèves. L'aîné, Pietro, avait, jusqu'à ces dernières années, passé à tort pour le cadet, si bien qu'il n'était jamais désigné, dans le commerce de la lutherie, que sous la qualification de « frère de Joseph et second fils d'André ». Il a fallu, pour qu'on remît toutes choses en place, la découverte des dates respectives de leur naissance, qui ne permettait plus aucune équivoque.

Pietro Guarnerius, né à Crémone le 18 février 1655, est bien le fils aîné d'André. Il apprit son métier dans l'atelier de son père, auprès duquel il resta jusqu'en 1680. Trois ans auparavant, en 1677, il avait épousé une jeune fille nommée Catarina Sussagni, dont il eut, le 29 janvier 1678, un fils, Andrea Francesco, qui ne fut pas luthier (1).

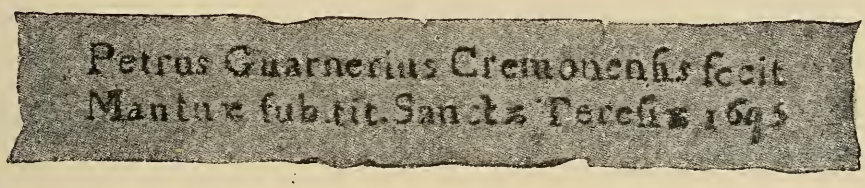
---

(1) Le prince Nicolas Youssoupoff, dans son opuscule anonyme intitulé *Luthomonographie* (imprimé en français à Munich en 1855), écrit cousu d'erreurs et d'inexactitudes dont on ne saurait pourtant trop lui en vouloir, car à cette époque l'histoire de la lutherie était beaucoup plus obscure encore qu'à l'heure présente, écrivait ceci : — « Catherine Guarneria travaillait avec ses frères et leur aidait peut-être dans l'exécution de leurs ouvrages. Elle avait un goût très prononcé pour l'art du luthier. Mais l'histoire couvre d'un voile si épais toute son existence, que nous ne pouvons pas en parler d'une manière plus étendue ». On voit que l'auteur avait pris pour une sœur des Guarneri la femme de Pietro, Catarina Sussagni.

A la fin de l'annee 1680, Pietro Guarnerius quitta Crémone et se sépara de son père pour aller s'établir à Mantoue, où, comme celui-ci, il prit pour enseigne : « A sainte Thérèse », ainsi qu'en témoignent ses étiquettes. Pourtant, plusieurs années plus tard on le retrouve durant quelque temps à Crémone. « Pietro Guarneri, dit Vidal, revint à Crémone en 1698 et y resta quelques mois après la mort de son père, car on le voit, le 22 août de cette année, parrain de son neveu Bartolomeo, dernier fils de Giuseppe. A partir de cette époque on perd sa trace, mais il paraît probable qu'il retourna à Mantoue. » Il paraît en effet non pas probable, mais certain, qu'il retourna à Mantoue, et l'on assure qu'il travailla jusqu'en 1728, qui est sans doute l'époque de sa mort ; mais sur ce dernier point on ne sait rien de précis. Même certains prétendent que de Mantoue il serait allé à Venise, et que c'est là qu'il serait mort.

Pietro Guarneri était loin d'être sans talent, et l'on s'accorde à faire l'éloge de ses produits. Les amateurs ont pu se rendre compte de leur valeur lorsqu'en 1878, à l'Exposition historique de l'art ancien au Trocadéro, ils ont vu exposés deux très beaux violons de cet habile luthier, l'un daté de 1695, appartenant à M. Taudou, l'autre de 1712, qui était la propriété du regretté Garcin. George Hart, qui l'avait en très grande estime, l'apprécie de cette façon : — « ... Chez ce luthier encore nous constatons beaucoup d'originalité, et son travail aussi bien que son modèle diffèrent en tout de ceux de son frère ; sa ligne de contour s'éloigne aussi de celle de son père Andrea... La volute est marquée d'un cachet tout individuel. La spirale a un relief d'un grand effet, les filets sont admirablement exécutés et les coins accusent cette extrême délicatesse qui est la qualité distinctive des œuvres de Nicolo Amati. Le vernis est superbe, sa qualité est des plus riches et sa transparence n'a jamais été surpassée. La couleur varie ; elle est quelquefois d'un jaune d'or, quelquefois d'un rouge pâle où la lumière vient miroiter avec des effets ravissants. Pietro Guarneri a employé les plus beaux bois. Ses tables sont invariablement d'un grain tendre et très unies. »

De leur côté, MM. Hill, confirmant indirectement ce que dit George Hart, constatent l'originalité dont firent preuve, dans leurs travaux, les deux fils d'André Guarnerius, et particulièrement Pierre : — « Comparez, disent-ils, entre eux les contours tracés par quelques-uns des principaux successeurs d'Amati et de Stradivarius..., et vous vous apercevrez que chacun d'eux créa une forme différente de celle de son voisin ; cependant tous ont puisé leurs idées à la même source. Voyez Pierre Guarnerius de Mantoue et Joseph Guarnerius, fils et élèves d'André ; une fois sortis de l'atelier du père, chacun d'eux prend son essor et produit des œuvres marquées au coin de l'originalité, surtout Pierre (1). »



Étiquette de Pierre Ier Guarnerius.

Et les instruments de cet excellent artiste, volontiers et à juste titre recherchés aujourd'hui (on les paie jusqu'à 5 et 6.000 francs), n'étaient pas seulement remarquables par leur beauté : le timbre en était séduisant, et la sonorité, puissante sans exagération, ne laissait rien à désirer en ce qui touche sa belle qualité et la faculté d'émission. Ses meilleurs violons sont surtout, dit-on, ceux qui furent contruits par lui à Crémone.

Dans son livre : *Les Ancêtres du Violon et du Violoncelle*, qui n'est qu'une audacieuse imitation, pour ne pas dire une copie effrontée de celui de Vidal, Laurent Grillet cite et reproduit, parmi ses illustrations, la figure d'un alto de Pietro Guarnerius, daté de Mantoue, 1698, dans lequel celui-ci avait supprimé les coins, comme pour la guitare, ainsi que fit plus tard Chanot pour son violon présenté par lui à l'Académie

(1) *Antoine Stradivarius, sa vie et son œuvre.*

des beaux-arts et qui est resté fameux pour sa bizarrerie et son peu de succès. Mais comme ledit Grillet n'indique aucune référence au sujet de cet instrument, je reste méfiant à l'égard de son authenticité.

Il est plus intéressant de rapporter ici quelques-unes des remarques que faisait il y a un siècle, à propos de Pietro Guarnerius, l'abbé Sibire dans son livre curieux et bizarre : *La Chélonomie* ou *le Parfait Luthier* (1) :

Pierre Guarnerius était, malgré des défauts majeurs, un excellent ouvrier. Nous avons de lui des violons bien traités à l'extérieur, bien filetés, bien vernis, d'une superbe facture. Le modèle en est large, les formes en sont flatteuses, les voûtes pleines, l'ascension régulière. On y voit la main du maître; mais ce sont souvent des sépulcres blanchis. L'application du compas et la qualité des sons trahissent les procédés intimes de la structure, et font singulièrement pâtir pour l'auteur. En brusquant, on ne sait pourquoi, la manière de Jérôme (2), pour s'en faire une à lui, il a donné à gauche, et n'a pas été très heureux en écarts. Il a eu raison de faire ses tables d'harmonie égales d'épaisseur, mais on en veut à son rabot de les avoir trop amincies, ainsi que les flancs du repoussoir, qui est d'ailleurs d'une bonne force dans la partie du centre. Il résulte de là deux graves inconvénients, l'un pour la qualité de l'instrument, l'autre pour l'instrument lui-même ou sa monture.

Après avoir fait ressortir les effets des deux inconvénients qui résultent, selon lui, du travail de Pietro Guarnerius, l'auteur conclut :

De sa fabrique, dit-il, sont sortis, de loin en loin, des violons pleins d'éclat et de force, dignes de rivaliser avec ceux de son maître. La fantaisie de se rapprocher des règles est alors venue le distraire de la mauvaise méthode de son invention; mais sa conviction n'était pas sincère. La fureur d'innover et l'orgueil de faire secte ont rendu bien rares cette réminiscence des principes et cet heureux oubli de lui-même. Il serait à souhaiter, pour la gloire de l'art et la sienne, qu'il eût eu plus souvent des absences ou une bonne fois des remords.

---

(1) *La Chélonomie* ou *le Parfait Luthier*, par M. l'abbé Sibire, ancien curé de Saint-François-d'Assise, à Paris. — Paris, l'auteur, 1806, in-12.

(2) Jérôme Amati, dont l'auteur croyait, à tort, que Pietro Guarnerius était l'élève.

Malgré les critiques parfois un peu vives que l'abbé Sibire mêle à ses éloges, les violons de Pietro Guarnerius sont aujourd'hui fort estimés et donnent la preuve d'un incontestable talent. Mais ni lui ni George Hart, ni MM. Hill ne disent un mot de ses violoncelles, que les luthiers connaissent bien, que les artistes recherchent, et dont la valeur n'est pas moindre. Les oublier serait injuste, car ce sont de très bons instruments, qui, de même que ses violons, ne font point pâlir la juste renommée qui s'attache au nom des Guarnerius (1).

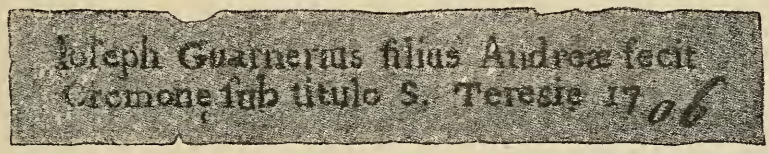
On croit que Pietro Guarnerius fut le maître de Tommaso Balestrieri, luthier de Crémone non sans talent, qui, ainsi que lui, alla s'établir par la suite à Mantoue.

---

(1) Il en fit à Mantoue quelques-uns d'assez ordinaires, auxquels on donnait le nom d'instruments « de procession ». A l'aide de certain procédé de suspension ils étaient *portatifs*, et les exécutants pouvaient les jouer en marchant dans les cortèges.

JOSEPH Ier GUARNERIUS

Le second fils d'André Guarnerius, Giuseppe-Giovanni-Battista, connu surtout sous le nom de Giuseppe — *Joseph* — naquit à Crémone le 25 novembre 1666. On ne doit pas le confondre avec son cousin Joseph *(del Gesù)*, le plus illustre membre de la famille, ce qui n'empêche qu'il fut aussi un artisan fort habile. Comme Pierre Ier, son aîné de onze ans, il fut élève de son père, mais ne quitta jamais Crémone.



Étiquette de Joseph Ier Guarnerius.

Il semble même qu'il ait pris la succession de l'atelier de son père, car une de ses étiquettes, datée de 1706, huit ans après la mort de celui-ci, fait connaître qu'il avait conservé l'enseigne : « A sainte Thérèse. » Cette étiquette est ainsi conçue : *Joseph Guarnerius filius Andreæ fecit Cremone, sub titulo S. Teresie, 1706.* On ne sait rien du reste sur lui, sinon qu'il se maria à peine âgé de vingt-trois ans et qu'il épousa, le 4 janvier 1690, Barbara Franchi, dont il eut six enfants, trois filles et trois fils, parmi lesquels un seul, Pietro, fut luthier. Il vécut avec sa femme près d'un demi-siècle, car celle-ci ne mourut qu'en 1738. On assure qu'il ne lui survécut que fort peu.

Mais ce qu'on sait, c'est que Joseph Guarnerius était un luthier d'un

talent remarquable, qu'il produisit en grande quantité non seulement des violons, mais des altos et des violoncelles, et que ses violons, sans approcher de la valeur commerciale de ceux de son cousin, l'autre Joseph, n'en atteignent pas moins aujourd'hui, où ils sont particulièrement recherchés, un prix très élevé. Pour le distinguer de ce dernier, on le désigne généralement, en lutherie, sous le nom de « Joseph, fils d'André ». C'est encore à George Hart, qui a très bien apprécié son talent et analysé sa facture, que je vais avoir recours pour le faire connaître : — « Ce maître, dit-il, a montré plus d'originalité qu'Andrea. Ses premiers travaux impliquent un esprit de recherche qui le conduisit dans la suite à construire des instruments d'un type absolument distinct de ceux de son père. La ligne des contours est particulièrement remarquable. La forme de l'instrument se redresse vers les milieux pour s'élargir rapidement à partir du centre, évolution qui produit une courbe d'une élégance exquise, dont Giuseppe Guarneri *del Gesù* semble s'être pénétré, car il s'est assimilé cette forme en la perfectionnant... Les instruments de ce vraiment grand artiste s'écoulent rapidement dans toutes les parties de l'Europe, et leur valeur est de beaucoup augmentée. Il a fait des violons, des altos et des violoncelles ; ces derniers sont aujourd'hui très rares. Les bois de ses violons et de ses altos sont de différentes qualités, mais en général très beaux. Le bois de ses violoncelles est au contraire tout uni, et la main-d'œuvre en est un peu négligée. Il semblerait qu'il n'eût qu'un goût douteux pour les instruments de grandes dimensions et qu'il ait volontiers plus consacré son temps aux instruments plus petits, qui sont des modèles d'un travail très soigné. »

Cette dernière réflexion ne s'applique pas toujours avec justesse, et certains au moins des violoncelles de Joseph I^er^ sont d'un prix inestimable. Je signalerai particulièrement celui, daté de 1709, qui appartenait naguère au regretté Jules Delsart, dont, durant vingt années, la classe au Conservatoire fut si brillante. Cet instrument superbe, d'une sonorité pleine de vigueur et d'éclat, aussi remarquable par sa beauté que par l'ensemble de ses qualités artistiques, fit à Londres l'admira-

tion des connaisseurs, et Delsart l'appréciait si bien qu'il le préférait même à son Stradivarius, et que c'est celui-là qu'il jouait toujours dans ses concerts. Il appartient aujourd'hui à l'un de ses meilleurs élèves, M. Pierre Destombes, qui l'a en très grande affection (1).

Tous ces luthiers de la grande école crémonaise, artisans d'autant d'intelligence que de talent, doués d'un rare esprit de progrès et d'initiative, étaient des studieux et des chercheurs. Ils ne se contentaient pas de reproduire habilement, mais servilement, ce qu'ils avaient appris dans l'atelier où s'était faite leur éducation. Tout en suivant et en respectant les excellents principes de l'enseignement qu'ils avaient reçu de leur maître, tout en se conformant et en obéissant à ces principes, ils s'efforçaient de les étendre, de les améliorer, de chercher la perfection soit dans la forme générale à donner à l'instrument, soit dans les détails si délicats de sa construction, soit dans la nature et le choix des bois à employer, soit enfin dans la composition et l'application du vernis, de façon à obtenir les meilleurs résultats tant en ce qui concerne les qualités acoustiques de cet instrument, l'étendue, le velouté et la puissance de sa sonorité, qu'en ce qui touche l'ensemble de son aspect extérieur, son élégance et sa beauté. Tous, les Amati, les Guarneri, les Rugeri, les Montagnana, etc., concoururent pour leur part à cette perfection, atteinte enfin par le grand Stradivarius, que nul n'a pu dépasser et qui reste par excellence le maître des maîtres.

(1) Lorsque M. Destombes concourut pour son premier prix, en 1897, son maître Delsart lui proposa de lui prêter pour le concours un de ses deux instruments, lui laissant le choix entre le Joseph Guarnerius et le Stradivarius. Tous deux firent divers essais, répétant successivement avec l'un et l'autre, et finalement, après beaucoup d'hésitation, optèrent d'un commun accord pour le Guarnerius.

Voici l'attestation que M. Destombes tient, au sujet de ce très bel instrument, de MM. Chardon père et fils, les excellents luthiers : — « Nous certifions que le violoncelle que M. Destombes a soumis à notre examen est un instrument fait par *Joseph Guarnerius*, fils d'André, de Crémone (Italie). L'étiquette marque la date de 1709. Ce violoncelle a le fond d'une seule pièce ; le bois est du peuplier, ainsi que les éclisses ; la table est en très bonne qualité de sapin, les pores bien égaux ; la tête est en bois de hêtre. Le vernis de l'instrument est bien pur, et sa couleur est marron. Ce violoncelle est bien du maître en question, *dans toutes ses parties*. — Paris, 21 Avril 1908. *Chardon et Fils* ».

PIERRE II GUARNERIUS

Pietro Guarnerius (Pierre II), fils de Joseph Ier et petit-fils d'André, le chef de la dynastie, naquit à Crémone le 14 avril 1695. De celui-là on ne sait absolument rien, sinon qu'il fut établi à Venise, et le peu que j'en connais se résume en ces lignes que j'emprunte au second ouvrage d'Antoine Vidal, *la Lutherie* (1) :

Il travailla à Venise de 1725 à 1760 (d'autres disent « à 1740 »). Il n'existe aucun autre détail connu sur la vie de Pietro Guarneri, qui est souvent confondu avec son oncle Pierre, fils d'André. On connaît cependant de lui des instruments très authentiques qui le placent au premier rang des luthiers italiens de la belle époque. M. L. Depret, amateur distingué, possède un violoncelle de ce maître qui est un des plus beaux types qui se puissent voir : facture magistrale, fournitures splendides; les éclisses et le fond sont faits d'un érable à ondes vigoureuses, qu'un vernis admirable rose à fond d'or ambré fait absolument sortir du cadre. Dans le fond, à la place usitée, est

(1) Il est très utile de remarquer que dans cet ouvrage, publié une douzaine d'années après le premier (1889), Vidal a complété et rectifié, d'après des documents italiens précis qu'il n'avait pas connus d'abord, un grand nombre de renseignements donnés par lui dans le précédent *(Les Instruments à archet)*. C'est donc surtout à ce second ouvrage qu'il faut avoir recours pour l'exactitude et la précision de certains faits.

collée une étiquette de 10 cent. sur 8 cent., imprimée en grandes lettres romaines, entourée d'une vignette légère genre C. Bergonzi et ainsi libellée :

Petrus Guarnerius filius
Joseph Cremonensis
fecit anno 1739
Venetiis

On voit que cet artiste ne laissa pas dégénérer le bon renom de la famille. Il est probable qu'avant d'aller s'établir à Venise, Pietro appri la connaissance de son art à Crémone, où il fut vraisemblablement élève de son père. Mais, je l'ai dit, on ne sait absolument rien de son existence, et on ignore l'époque de sa mort.

JOSEPH GUARNERIUS DEL GESU

I

LA VIE DE JOSEPH GUARNERIUS DEL GESU

Voici venir l'artiste glorieux entre tous, celui dont l'éclatante supériorité fait pâlir la renommée, pourtant très légitime, qu'ont acquise tous les membres de cette brillante famille des Guarnerius, celui dont aujourd'hui certains n'hésitent pas à faire presque le rival du grand Stradivarius. Si Joseph Guarnerius *del Gesù* (1) avait été moins capricieux dans son travail par suite des incidents bizarres de sa bizarre existence, si, pour les mêmes raisons, il avait pu être plus scrupuleux dans le choix des matériaux qu'il employait, s'il avait eu dans sa facture cette étonnante égalité qui distingue les produits de l'artisan merveilleux qu'on a justement appelé le roi des luthiers, il mériterait sans doute d'occuper avec lui la première place. Ce qui est certain toutefois, c'est que quelques-uns de ses instruments sont simplement admirables, et, sans leur ressembler et en témoignant au contraire d'une réelle et puissante originalité, peuvent être mis en parallèle et supporter la compa-

(1) Il est connu sous ce nom de Guarnerius *del Gesù* à cause de la marque IHS dont il accompagnait son nom sur ses étiquettes, la petite croix qui surmonte les trois lettres eucharistiques étant employée par les jésuites pour leurs cachets.

raison avec ceux de Stradivarius. Plusieurs des plus grands virtuoses, Lafont, Alard, Vieuxtemps, Sivori, Wilhelmy, M. Ysaye, d'autres encore, ont donné la preuve de leur affection pour les beaux violons de Joseph Guarnerius del Gesù, et l'on sait l'admiration que professait Paganini pour l'instrument de ce maître qu'il jouait d'ordinaire dans ses concerts et qu'il légua, à sa mort, à la municipalité de Gênes, sa ville natale.

L'existence de Joseph Guarnerius est mystérieuse et présente des lacunes regrettables. Jusqu'à ces derniers temps, et par suite de l'erreur d'un copiste, on n'avait pour sa naissance qu'une date inexacte, celle du 8 juin 1683, tandis que la date réelle est le 17 octobre 1686. La première avait été donnée par Fétis, qui avait toutes les raisons de la croire authentique, tandis qu'il avait été induit en erreur par une fausse indication. Antoine Vidal, qui a donné la date exacte, fait connaître la cause de l'erreur :— « L'acte de naissance de Joseph del Gesù, dit-il, se trouve sur les registres de la paroisse San Donato à Crémone, vol, II, page 83. Il résulte de ce document que l'acte de naissance et de baptême de Joseph Guarnerius del Gesù donné par Fétis dans sa brochure intitulée *A. Stradivarius* est erroné. Le vicaire Fusetti, duquel Fétis tenait ce renseignement, avait copié dans les archives l'acte de naissance du premier né de Gianbattista Guarneri, nommé Giuseppe-Antonio, né en effet le 8 juin 1683, mais décédé peu de mois après sa naissance; si le vicaire Fusetti avait poussé plus loin ses recherches, il aurait trouvé le véritable acte de baptême de Joseph del Gesù, qui n'avait qu'un seul prénom, celui de Giuseppe (1). »

On sait donc aujourd'hui, de façon certaine, que Joseph Guarnerius del Gesù naquit à Crémone le 17 octobre 1686. Son père, Gianbattista Guarnerius, qui n'était point luthier, était fils de Bernardo Guar-

---

(1) Voici le texte même de cet acte :

« Anno 168 sesto, Die decima septima octobris, Jo-eph filius D. Joannis Bap ista de Garneris et Maria de Locadellis, baptizatus fuit p. me J. B. Barozium. Patrinus fuit Franciscus Barozius hujus vicinetœ obstetrix pro Rev° Matre D. Clara Teodora Nicola Professa in monasterio Stœ Mariœ Cistelli. » (Atti parrochiali di S. Donato).

nerius, non luthier davantage, lequel était le frère cadet d'André Guarnerius. Joseph del Gesù était donc petit-neveu du chef de la dynastie. Il fut le seul de cette branche cadette qui suivit la même carrière.

Mais si l'on est fixé maintenant au sujet de sa naissance, on ne l'est d'aucune façon en ce qui concerne sa mort. On le fait mourir généralement en 1745, pour cette seule raison qu'on ne connaît pas de lui d'instrument portant une date postérieure à celle de cette année. C'est une probabilité, ce n'est pas une certitude. On n'en sait pas davantage sur les conditions dans lesquelles il apprit son métier. Il passait, jusqu'à ces dernières années, pour avoir été l'élève de Stradivarius, et Fétis, après beaucoup d'autres, le rangeait parmi les disciples de ce maître. Mais cette opinion a été récemment combattue avec vigueur par George Hart dans son livre sur *le Violon* et par MM. Hill dans leur biographie de Stradivarius. Toutefois, il faut bien le dire, les uns et les autres n'appuient leur opinion que sur des conjectures. Georges Hart s'exprime ainsi à ce sujet :

On a prétendu de toutes parts que Giuseppe Guarneri était élève d'Antonio Stradivari, assertion qui, au premier chef, est dénuée de tout fondement comme fait acquis et comme analogie. Que cette opinion ait subsisté si longtemps sans avoir été combattue, c'est là une cause de surprise pour l'auteur de ces pages, qui ne reconnaît absolument aucun trait commun entre ces deux maîtres, à l'exception pourtant du vernis et peut-être aussi du haut degré de fini qui se constate dans les ouvrages de la seconde époque de Guarnerius...

Il y a trois points essentiels de divergence entre le style de Guarnerius et celui de Stradivarius. Le premier consiste dans le contour, où la différence des deux styles saute aux yeux du plus novice. Le second est dans la coupe des *ff*, où ils ne se rapprochent en aucune façon. Le dessin de Guarnerius est long et n'est que la forme modifiée de Gasparo da Salò; le dessin de Stradivarius a plus de rondeur dans les extrémités. Le troisième point enfin est la volute, dans le traitement de laquelle Guarnerius s'écarte de Stradivarius de la manière la plus tranchée.

Mais, dira-t-on, si Guarnerius n'a pas eu les leçons de Stradivarius, par qui donc a-t-il été formé ?

Il n'y a que deux manières de répondre à cette question, et cette réponse, c'est l'analogie seule qui nous la fournira. Le point important est de découvrir le maître dont le travail et le style ont le plus grand degré de ressemblance et offrent, par conséquent, le plus d'analogie avec ceux de Giuseppe del Gesù. Si nous passons en revue avec la plus grande attention et d'une manière suivie les ouvrages des luthiers de Crémone, nous sommes amenés à constater que Giuseppe Guarneri, fils d'Andrea Guarneri et cousin de Guarnerius del Gesù, est le seul dont les productions présentent la ressemblance cherchée. C'est donc lui que l'analogie nous indique comme le maître de son cousin. Le fils d'Andrea Guarneri était de beaucoup plus âgé que son cousin del Gesù; et il est beaucoup plus raisonnable de conclure que ce fut dans son atelier que Guarnerius del Gesù reçut ses premières leçons que de lui assigner un maître dont il n'a jamais imité les ouvrages et dont le style n'a rien de commun avec le sien.

On voit que l'écrivain n'appuie son opinion que sur deux faits qu'il prétend établir : d'une part, le manque d'analogie qu'il constate entre les produits de Guarnerius del Gesù et ceux de Stradivarius ; et, d'autre part, l'analogie qu'il découvre au contraire entre sa facture et celle de son cousin, l'autre Joseph. C'est très bien. Mais, un peu plus loin, Hart démontre qu'il existe une grande ressemblance entre le travail de Guarnerius del Gesù et celui de Gaspar da Salò : — « Il semble, dit-il, avoir pris Gasparo da Salò pour guide et s'être inspiré de ce maître pour la formation de son modèle. En examinant attentivement chaque détail et en analysant les mérites et les défauts du modèle de Gasparo, on est invinciblement amené à conclure que Guarnerius a pris pour point de départ celui où Gasparo s'était arrêté et qu'il a pris à tâche de compléter ce que le grand luthier de Brescia avait laissé d'inachevé. »

Hart constate donc de grands points de ressemblance entre la facture de Guarnerius del Gesù et celle de Gaspar da Salò ; il ne saurait cependant supposer que le premier fut l'élève du second, puisque celui-ci vivait à Brescia au seizième siècle. Mais, alors, comment cette simple analogie découverte par lui entre les travaux de Guarnerius del Gesù et ceux de son cousin Joseph, fils d'André, lui permet-elle d'affirmer de

façon si péremptoire qu'il fut l'élève de ce dernier ? Cette affirmation ne repose donc, en réalité, que sur des conjectures, de même que la certitude qu'il prétend avoir, en dépit de la tradition, que Stradivarius ne fut pas le maître de Guarnerius del Gesù. Cependant, MM. Hill, sans prendre, eux, la peine de donner aucune espèce de raison, n'hésitent pas à se ranger à l'avis de Hart ; parlant des élèves de Stradivarius, ils disent : — « Fétis, s'appuyant sur l'autorité de Vuillaume, cite (comme ses élèves) Joseph Guarnerius del Gesù, Lorenzo Guadagnini, Carlo Bergonzi, Francesco Gobetti de Venise, Alessandro Gagliano, Michel-Angelo Bergonzi et les deux fils de Stradivarius, Omobono et Francesco... *Il faut simplement rayer de cette liste le nom de Joseph Guarnerius*, car il n'existe aucune preuve qu'un lien professionnel quelconque le rattache à son illustre contemporain ; ajoutons que nous partageons complètement l'opinion de Hart, qui en fait l'élève de son oncle Joseph, fils d'André Guarnerius. »

« Il n'existe aucune preuve... ». et alors ces messieurs concluent hardiment pour la négative ; c'est ce qui s'appelle résoudre la question par la question, et la solution me paraît manquer d'élégance et de solidité. Je ne me permettrai pas de prendre parti dans la cause. Je constate seulement que les luthiers anglais se refusent à faire de Joseph Guarnerius un élève de Stradivarius, à l'encontre de Vuillaume, luthier français dont nul ne méconnaît la valeur, et qui croit le contraire. La vérité, c'est qu'on ne sait rien de précis à ce sujet, et qu'il n'est permis de rien affirmer ni dans un sens ni dans l'autre.

Au reste, qu'il fût ou non élève de Stradivarius, qu'il le fût de son cousin Joseph (et non son oncle, comme le disent par erreur MM. Hill), ce qu'on sait du moins, c'est que, son apprentissage terminé, Joseph del Gesù s'établit à Crémone. En quelle année ? c'est ce qu'il serait difficile de dire. Mais ce qu'on tient de certain, c'est qu'il occupait, sur la principale place de la ville, une maison proche de celle habitée par Stradivarius, dont elle n'était séparée que par celle de Carlo Bergonzi. Hart, à qui son enthousiasme pour la lutherie crémonaise a fait faire plusieurs voyages en ce pays dans le but de se renseigner de façon pré-

cise sur ces grands artistes, donne les détails intéressants que voici : — « La place San Domenico à Crémone, au milieu de laquelle se trouvait l'église de ce nom, démolie en 1870, et qui s'appelle aujourd'hui Piazza Roma, était jadis le centre du commerce de la lutherie. Devant l'église se trouvaient trois maisons sur le même rang, dont l'une fut celle de Stradivarius, une autre celle de Carlo Bergonzi, et la troisième celle du grand Guarnerius. Sur le côté en retour étaient celles occupées par Nicolas Amati et par Storioni. Et tout auprès, dans la *via dei coltellai*, celle de Ruggeri (1).

On aurait plaisir à se figurer le voisinage amical et comme fraternel de ces trois grands luthiers : Stradivarius, Bergonzi et Guarnerius, dont l'un, plus âgé, était déjà célèbre, tandis que les deux autres étaient appelés à le devenir ; on voudrait les voir chacun au travail dans leur atelier encombré d'une foule d'instruments dont quelques-uns à peine ébauchés, entourés de leurs apprentis et de leurs élèves, auxquels ils enseignent, avec les principes de leur art charmant et presque mystérieux, le maniement de tous ces outils aux proportions mignonnes et délicates ; les scies, les rabots, les canifs, les traçoirs, les gouges, les limes, les compas, les râpes, les ratissoirs, les bédanes... De Stradivarius, on sait qu'il travaillait au rez-de-chaussée de sa maison, le premier étage étant spécialement consacré au vernissage des instruments, opération particulièrement délicate et qui demandait un soin infini en raison de son importance pour la sonorité. « Il était, a-t-on dit, de haute stature et maigre. Habituellement coiffé d'un bonnet de laine blanche en hiver, et de coton en été, il portait sur ses

(1) On pourrait remarquer qu'il y a un peu plus d'un demi-siècle existait aussi à Paris une sorte de centre du commerce de la lutherie : c'était la rue Croix-des-Petits-Champs et ses entours, où, vers 1850, s'étaient réunis un certain nombre de luthiers. Au numéro 16 de la rue Croix-des-Petits-Champs on trouvait Clément; au numéro 21, Bernardel; au numéro 24, Gand; au numéro 46, Vuillaume; non loin d'eux, Maucotel. Puis, quelques autres étaient établis dans les rues adjacentes, rue Chabanais, rue Baillif, etc.

vêtements un tablier de peau blanche lorsqu'il travaillait, et comme il travaillait toujours, son costume ne variait guère. »

Sur Joseph Guarnerius nous n'avons même pas ces renseignements sommaires. Le seul que nous possédions en ce qui le concerne, et que j'aurai à faire connaître plus loin, est d'un caractère dramatique. Je vais essayer d'abord, avec l'aide de George Hart, qui l'a bien et sérieusement étudié, de faire ressortir les particularités de son admirable talent. Ce qu'il faut remarquer avant tout, c'est que Joseph del Gesù ne fut pas imitateur, comme on le voit pour certains élèves d'Amati et de Stradivarius, qui semblent avoir abdiqué toute personnalité. Il s'inspira sans doute, surtout dans ses commencements, de celui, quel qu'il fût, qui fut son maître ; mais on peut dire de lui qu'il fit preuve d'une originalité puissante, originalité qu'il lui arrivait parfois de pousser jusqu'à la bizarrerie, mais qui lui permit de créer des chefs-d'œuvre.

Fétis, guidé par Vuillaume dans sa caractéristique du talent de Guarnerius, est le premier qui ait eu l'idée de diviser sa carrière active en trois époques distinctes, selon la nature et les qualités des instruments sortis de ses mains. Hart a accepté cette division, qu'il juge très rationnelle, et c'est en l'adoptant qu'il apprécie les travaux de l'artiste, dont il constate à la fois l'inégalité et l'éclatante supériorité :

La première époque, dit-il, est fertile en instruments d'une grande variété de modèles présentant des ouïes de types très divers. Le style offre parfois un curieux mélange de grâce et de hardiesse qui fait place dans certains cas à un ensemble profondément dénué d'harmonie, les filets étant grossièrement tracés, comme si l'auteur n'avait pas eu le temps de mettre la dernière main à son ouvrage. Il semble, en effet, qu'il se hâte de terminer un assortiment de violons, dans son ardeur de préparer d'autres matériaux pour des expériences nouvelles.

Dans sa seconde époque, Guarnerius produit des spécimens qui comptent parmi les plus beaux de l'art de la lutherie. Sa main-d'œuvre est alors d'un fini admirable, il donne à ses instruments une forme essentiellement artistique et originale et emploie des matériaux du plus beau choix. L'éclat dont

brillent quelques-uns des dos de ses violons, revêtus comme d'une parure de ce vernis jaune d'ambre sans rival, peut se comparer aux reflets que projette le soleil couchant d'un soir d'été sur les nuages et sur les flots de la mer...

La troisième époque donne naissance à des violons d'une conception beaucoup plus hardie, à dater d'environ 1740 et d'un peu plus tard. La construction est pleine de vigueur et les matériaux possèdent les plus sérieuses conditions acoustiques... Parmi les violons de cette dernière époque, nous mentionnerons les deux admirables instruments de Paganini et de M. Alard (1).

Et Hart ajoute : — « Ces chefs-d'œuvre entre tous se trouvent accouplés avec d'autres instruments du maître, que l'on distingue communément sous le nom de *violons de prison*, triste nom s'il en fut. »

C'est ici que nous touchons au drame mystérieux qui obscurcit l'existence de Joseph Guarnerius del Gesù. Les violons que Hart désigne sous le nom de « violons de prison » sont plus connus en France sous celui de « violons de la servante », et l'on va voir pourquoi par ce petit récit que j'emprunte à un journal italien :

Joseph Guarnerius fut jeté un jour en prison, je ne sais pour quel méfait, et y passa de longues années. Ce qui le torturait le plus dans son cachot, c'était l'oisiveté forcée à laquelle il se voyait condamné. Tandis que ses rivaux, ses élèves fabriquaient des instruments qu'on se disputait dans toute l'Italie, en France et en Allemagne, il se rongeait les mains de ne pas avoir un morceau de bois, un outil, un clou pour travailler, pour racheter ses fautes en illustrant son nom, pour tromper ses longues heures de souffrance et d'ennui.

On raconte qu'il réussit à toucher le cœur de la servante du geôlier. Cette brave fille lui donna une scie, des ciseaux, une vieille lame de couteau ébréchée, en lui faisant bien jurer qu'il ne s'en servirait point pour s'évader ni pour attenter à ses jours. Le luthier l'assura, par tous les serments qu'elle voulut, qu'il ne songeait plus à fuir depuis qu'il l'aimait et qu'il se savait aimé d'une si charmante enfant. Il la pria de lui procurer quelques planches,

(1) On sait qu'après la mort d'Alard, et en souvenir de lui, la famille du grand violoniste fit généreusement don de cet incomparable instrument au musée du Conservatoire. Ce violon porte la date de 1742.

des cordes, un peu de laiton, tous les matériaux qu'elle pourrait acheter et se procurer chez les commerçants ou même les luthiers de la ville. Elle s'en allait quêter des bois de rebut, des rognures d'ébène et d'ivoire, des restes de vernis dont les autres luthiers ne savaient que faire, et c'est avec un amalgame de ces restes que Guarnerius vernissait ses instruments. On les reconnaît encore aujourd'hui aux couches granuleuses de leur vernissure.

Dès que le prisonnier terminait un violon, la jeune fille courait le vendre à bas prix, et achetait des matériaux d'une qualité meilleure ou des outils moins imparfaits. C'est ainsi qu'à force de génie et de patience, le plus célèbre et le plus malheureux des Guarnerius a fabriqué ces merveilleux instruments dits *de la servante* et qui valent deux fois leur pesant d'or. On peut donc leur pardonner d'avoir les angles mal arrondis, les filets posés de travers, les *ff* à peine indiqués, d'une forme droite et roide. L'éclat, le mordant de leur son sont admirables, et beaucoup de solistes les préfèrent aux plus beaux stradivarius.

Quoi qu'il en soit dit dans ce récit, dont certains détails sont peut-être un peu romanesques, il faut bien constater que les violons construits par Guarnerius pendant sa captivité ne sauraient, on comprend facilement pourquoi, compter parmi les meilleurs sortis de ses mains. Quant au fait de son emprisonnement, il est devenu légendaire, et, bien qu'on ne possède à son sujet aucun détail précis, la tradition établie ne permet guère de douter de son exactitude. D'ailleurs, d'où viendrait ce nom de *violons de prison* ou *de la servante* appliqué à un certain nombre des instruments de Guarnerius s'il n'avait été provoqué par une circonstance spéciale ? « Tel qu'il est, dit Hart, à ce ce propos, ce nom a pris naissance dans une tradition généralement répandue en Italie, qui rapporte que Guarnerius fit ces violons pendant la durée d'un emprisonnement qu'il eut à subir et que la fille de son geôlier lui procurait les matériaux nécessaires et de l'espèce la plus grossière. M. Fétis mentionne le fait et ajoute que « le vieux Bergonzi » (lequel ?) avait coutume de le raconter. Vincenzo Lancetti (1) fait aussi

(1) Écrivain italien, natif de Crémone, qui avait préparé un important travail biographique sur les grands luthiers crémonais, ses compatriotes. Cet ouvrage, dont certains connaissent le manuscrit, n'a malheureusement pas été publié.

allusion à cette histoire, qui lui fut sans doute communiquée par le comte Cozio di Salabue (1). Ces différents témoignages donnent à croire que le fait est vrai, sans pourtant amener à conclure que Guarnerius termina ses jours pendant sa réclusion. Lancetti prétend que la cause de cet emprisonnement fut une rixe dans laquelle l'adversaire de Guarnerius trouva la mort. Une circonstance déplorable de ce genre peut s'être produite sans que pour cela l'accusé se fût rendu criminel, bien qu'il eût à subir une expiation. Son prétendu amour du vin et des plaisirs, sa paresse et l'irrégularité de sa conduite sont autant de fabrications de la part des circulateurs de l'épisode de la prison. » Cette dernière phrase semble s'adresser surtout à Fétis, qui, selon son habitude, enchérissant sur les faits, dépeint Joseph Guarnerius comme un ivrogne, un débauché, en proie à tous les vices. Je me rangerais beaucoup plutôt à l'opinion de Hart (2).

---

(1) Le comte Alessandro Cozio di Salabue, né en 1755, mort en 1840, était un riche et intelligent amateur qui avait réuni une collection superbe et unique non seulement d'instruments, mais de modèles, de dessins, d'outils et d'appareils des grands luthiers de Crémone, Stradivarius en tête, collection fâcheusement dispersée après sa mort, malgré les efforts de Lancetti, avec lequel il était en correspondance et en relations suivies, et qui, à ce sujet, écrivait ceci en 1823 : — « Je ne puis que regretter profondément la perte pour ma ville natale (où, pendant deux siècles, la manufacture des violons fut un commerce important et productif) des chefs-d'œuvre de ses célèbres luthiers, en même temps que celle des dessins, des moules et des patrons qui seraient d'une valeur inestimable pour la pratique de l'art. Est-il donc impossible de trouver un citoyen qui se fasse à lui-même et à sa patrie l'éternel honneur de s'assurer la collection des instruments, des modèles et des appareils réunis par le comte Cozio di Salabue, avant que ces trésors soient perdus pour l'Italie? J'ai la parole du comte Cozio qu'il accordera à un si noble protecteur toutes les facilités pour acheter et transférer cette précieuse collection, à la condition toutefois que ce soit dans le but exprès de ressusciter l'art de la fabrication des violons à Crémone, désir qui a seul inspiré le comte lorsqu'il a formé sa collection ».

(2) L'aventure de Guarnerius n'est pas le seul drame dont fasse mention l'histoire des luthiers italiens; témoin celle dont un élève de Stradivarius, Alessandro Gagliano, né à Naples. fut le héros, et qui est ainsi racontée par Vidal : — « Jeune

Il faut malheureusement constater que malgré les recherches faites jusqu'à ce jour, cet épisode mystérieux, dont les circonstances mêmes restent problématiques, est le seul fait que nous connaissions de l'existence de Guarnerius del Gesù. Il est certain, bien que quelques-uns aient pu supposer à ce sujet, qu'il ne mourut pas en prison puisque ses plus beaux instruments datent des dernières années de sa vie, et que leur inaltérable beauté suffit à prouver qu'il avait alors pour travailler toutes les ressources et tous les éléments nécessaires. Il semblerait plutôt que l'événement dont il fut le héros ou la victime se rapporte au temps de sa jeunesse. Mais il nous reste l'impossibilité de percer le mystère qui plane sur cette affaire, qu'enveloppe une complète obscurité. D'autre part, nous ne pouvons découvrir de façon certaine quel fut le maître de Joseph Guarnerius. Nous ne savons s'il fut ou non marié, et nous n'avons à cet égard aucun renseignement. Enfin, nous ignorons même l'époque et le lieu de sa mort, bien qu'il paraisse probable qu'il mourut à Crémone, les derniers instruments connus de lui étant datés de cette ville. Peut-être des recherches ultérieures parviendront-elles à faire pénetrer un peu de lumière sur les incidents de cette existence singulièrement troublée. On ne peut que le désirer et le souhaiter, pour pouvoir admirer sans contrainte et en toute connaissance de cause les œuvres et le génie d'un artiste si digne d'admiration.

---

encore, il se livra à l'étude de la musique et de la lutherie. On était alors en pleine domination espagnole; les temps étaient troublés, les duels fréquents, et tous les jeunes gens s'adonnaient avec fureur à l'escrime. Alessandro, devenu un des tireurs les plus redoutés de Naples, se prend de querelle un jour avec un noble Napolitain; on se bat; à peine en garde, il passe son épée au travers du corps de son adversaire et le tue raide ! Les lois contre le duel étaient sévères; notre homme fut obligé de fuir, voyagea en Italie de ville en ville, et gagna Crémone. Là, il eut l'occasion de connaître Ant. Stradivari, entra dans son atelier et travailla pendant plusieurs années sous la direction du maître. Il revint s'établir à Naples comme luthier, dans les derniers jours de l'année 1695 ».

II

L'ART DE JOSEPH GUARNERIUS DEL GESU

La forme générale du violon, virtuellement établie par les Amati, avait été portée à son point de perfection par Stradivarius, grâce à ses recherches et à ses travaux incessants, grâce à son goût exquis, grâce à son style magistral, grâce enfin au génie de cet artiste sans égal. Par lui, le violon, dont il avait su faire un instrument absolument merveilleux en ce qui touche ses qualités proprement musicales, c'est-à-dire la puissance, le moelleux, le charme et l'incomparable éclat de sa sonorité, était devenu aussi, en le considérant au point de vue de la forme extérieure, un véritable objet d'art, dont, sous ce seul rapport, la beauté accomplie excite la plus vive et la plus sincère admiration. La ligne exquise des contours, onduleuse sans mollesse avec ses arêtes fines et délicates, l'harmonie délicieuse des proportions, depuis la grâce de la caisse, aux ouïes finement percées, jusqu'à l'élégante extrémité de la volute, dont la coupe est si orignale, et qui s'y trouve reliée par un manche plein de finesse, la transparence lucide du vernis qui enveloppe le corps d'une robe aux reflets lumineux et d'une richesse éclatante, tout fait de cet instrument un modèle unique auquel on ne saurait trouver d'analogue. Seule, la harpe pourrait le disputer avec lui pour la grâce, et sans pâlir supporter son voisinage. Mais comparez au vio-

lon n'importe lequel des autres instruments connus, et dites s'il en est un, un seul, qui puisse, je ne dis pas rivaliser, mais entrer en parallèle avec lui. La seule pensée d'une semblable comparaison paraît ridicule. Aussi, nous autres violonistes, sommes-nous fiers de la beauté de ce cher compagnon, de cet ami de tous les jours, qui fait à la fois notre joie et notre orgueil (1).

Mais la perfection atteinte par Stradivarius ne devait pas cependant décourager ses rivaux, ses émules, ceux surtout qui, comme Joseph Guarnerius, avaient assez d'indépendance dans l'esprit, montraient assez d'originalité dans leur travail, pour espérer, en employant d'autres moyens, sinon égaler l'illustre artiste, du moins l'approcher de bien près. Il eût été malheureux, d'ailleurs, que fussent perdus les produits de tous ces excellents luthiers qui, chacun pour leur part, contribuèrent à la gloire de Crémone : Carlo Bergonzi, Guadagnini, Landolfi, Montagnana, Gobetti, Santo Serafino, Storioni... En ce qui concerne Joseph Guarnerius, le plus personnel assurément d'entre tous, l'excellent abbé Sibire, l'auteur de ce livre bizarre et curieux qu'il intitula *la Chélonomie* et que j'ai déjà eu l'occasion de citer, le trouve bien

---

(1) La forme du violon est tellement parfaite, en effet, que le moindre changement, la moindre modification dans sa structure suffirait pour en altérer la beauté, pour détruire l'harmonie de ses proportions. Il y a une vingtaine d'années un ingénieur fort distingué, M. Alibert, avait imaginé un système par lequel il avait réussi à maintenir d'une façon fixe l'accord une fois établi des quatre cordes. C'était un avantage précieux. M. Alibert me fit l'honneur de me venir voir pour m'expliquer son système, fort ingénieux, et me demander de l'appuyer, si je l'approuvais. Je me crus obligé de lui refuser mon approbation, bien que son procédé me parût fort intéressant. « Pourquoi donc? » me demanda-t-il avec un étonnement assez compréhensible. « Pour cette simple raison, lui répondis-je, que, par votre système, vous supprimez les chevilles de l'instrument. Or, les chevilles sont une des parties essentielles du violon au point de vue de sa forme et de sa beauté, et complètent sa physionomie; si vous les enlevez, vous le découronnez en enlevant à la tête toute sa grâce et toute son élégance, et vous détruisez un ensemble admirable ». Et j'ai lieu de croire que je n'ai pas été le seul de mon avis, car, malgré ses incontestables qualités, le système de M. Alibert n'a obtenu aucun succès.

osé d'avoir prétendu faire autrement que Stradivarius, et il lui dit son fait sans ménagement; voici comment ce brave abbé jugeait son œuvre :

...Ce Joseph Gouarnerius *(sic)*, au vernis et au coloris près, qu'il emprunta de Stradivarius (ce qui n'est pas tout à fait exact), fut donc comme lui vraiment original, mais il n'eut ni la légèreté de sa main, ni la fécondité de son génie ; en se frayant une mauvaise route, il dévia du but, et n'atteignit pas la vérité. Soit amour-propre, soit jalousie, soit plutôt la ridicule ambition du mieux, comme si le mieux, qui est déjà l'ennemi du bien, ne devenait pas une absurdité du moment que la perfection existe ; il voulut avoir des principes, une méthode, des sons qui fussent à lui et qu'aucun de ses prédécesseurs ne pût revendiquer ; mais, opposé à eux sur tous les points, il n'en fut pas moins toujours semblable à lui-même et conséquent dans ses procédés. D'abord il rapetissa le modèle, ce qui paraît d'autant plus étrange qu'il fortifiait ses épaisseurs ; il aplatit les voûtes, ce qui du moins était mieux raisonné d'après ce surcroît de force. Ses proportions d'ailleurs sont exactes, ses voûtes artistement fondues ; les épaisseurs des deux tables, parfaitement égales dans les centres à celles de Stradivarius, augmentent progressivement jusqu'aux extrémités. Cette combinaison, bien que régulière, n'est pas des plus heureuses. On dirait qu'il a pris à tâche de se garantir des sons volumineux, et qu'il a visé à leur éclat plus qu'à leur embonpoint. Si telle a été son intention, il est sûr qu'il a bien réussi ; non que ses violons manquent tout à fait de force, mais un éclat prodigieux est leur partie principale ; la chanterelle est étincelante, la seconde est au même niveau pour l'éclat ; la troisième, également brillante, a une certaine rondeur ; mais *la quatrième est sèche comme une amande*, roide dans toute sa longueur, rétive à chaque ton, principalement au *si* et à l'*ut* naturels. Elle est complètement sacrifiée aux trois autres. Il est tout simple que cet excès d'épaisseur dans les deux tables, surtout quand les modèles sont rétrécis, doit nuire prodigieusement aux effets de l'air, qui, s'il entre en douceur, tressaille ensuite trop brusquement, et s'évapore sans produire son effet. On a toujours remarqué que ce luxe des épaisseurs était la mort de la quatrième, comme le vice opposé est un de ses plus redoutables fléaux. Malgré ces défauts de construction, il a ses partisans, même ses fanatiques enthousiastes. C'est affaire de goût.

On voit que, malgré ses restrictions, et tout en blâmant ce qu'il appelle l'ambition de Guarnerius, l'abbé ne laisse pas, en somme, que d'accorder à ses produits de précieuses qualités. Et si ses critiques sont un peu vives, elles avaient peut-être alors leur excuse et leur raison d'être. Il faut dire qu'à l'époque où, aidé des conseils et des notes de son ami, notre excellent luthier Nicolas Lupot, l'abbé publiait son livre (1806), les violons de Guarnerius, encore peu connus en France, et seulement par d'assez rares échantillons, ne l'étaient peut-être que par les moins brillants d'entre eux (on a vu combien le grand artiste fut, par différentes causes, inégal dans sa production). Depuis lors, et à mesure qu'ils pénétraient chez nous, on a pu les mieux connaître en leur ensemble, se familiariser avec eux, on les a étudiés avec soin, et de cette étude est résultée la très grande estime, on peut dire l'admiration, très raisonnée, très justifiée, qu'inspirent les instruments superbes sortis, aux belles époques de sa carrière, des mains de ce maître ouvrier. Une connaissance encore incomplète peut donc expliquer les réserves de l'abbe Sibire à son égard. On ne saurait plus maintenant être aussi sévère envers lui, et tout en tenant compte de l'infériorité relative de certains de ses violons (qui, tous, néanmoins, révèlent son incontestable talent), on peut se livrer à l'enthousiasme qu'excite l'excellence de ceux qui témoignent avec éclat de ses plus nobles qualités.

Cette connaissance incomplète qu'on avait des produits si divers de Guarnerius est indiquée par Hart, qui écrivait ceci dans son livre sur *le Violon*, dont la première édition anglaise est de 1875 :

La différence marquée qui caractérise les œuvres des trois époques de Guarnerius a fait commettre de nombreuses erreurs. Il y a trente ans on ne possédait qu'une connaissance bien limitée sur ce sujet, et les connaisseurs auraient affirmé alors qu'il était impossible que ces différents styles appartinssent à un seul artiste. Les nombreuses occasions qu'on a eues depuis de comparer les instruments des diverses époques de Guarnerius ont détruit tous les doutes. Ces instruments n'ont plus besoin de dates ou d'étiquettes; on les distingue et on les classe facilement, ememe les ouvrages d'Amati ou de Stradivarius.

Ce n'est donc que depuis soixante ans environ qu'on a pu juger et apprécier sainement l'œuvre de Guarnerius dans son ensemble en raison de son étonnante inégalité, ce qui n'empêchait pas, bien entendu, l'admiration pour les plus beaux de ses produits.

Il faut d'ailleurs toujours en revenir, en ce qui touche ce grand artiste, à cette inégalité qui le caractérise et qui s'oppose à ce qu'on puisse lui faire partager absolument la première place avec Stradivarius, bien que certains de ses instruments ne soient pas inférieurs à ceux du maître des maîtres. C'est encore Hart qui expose les faits sous ce rapport :

On peut affirmer que les maîtres les plus fameux n'ont brillé d'un si grand lustre dans les arts que parce que leur position favorisait leurs nobles travaux, acceptant pour acquis qu'il n'est pas d'une nécessité absolue pour les hommes hautement doués de posséder cette énergie de volonté tout exceptionnelle, à moins qu'elle ne soit imposée par les circonstances. Il ne faut pas aller bien loin pour trouver les preuves de la bienfaisante influence exercée sur l'art par une position prospère, comparée surtout aux productions des temps difficiles. Citons, entre autres exemples bien connus, celui de Joseph Guarneri del Gesù. Comme cette inquiétude d'esprit est visiblement empreinte sur les violons fabriqués par cet homme célèbre pendant le temps qu'il passa en prison ! La main du maître est certainement gravée d'une manière indélébile sur tous ses ouvrages, et l'adversité a été impuissante à en effacer la trace ; cependant l'œil du connaisseur découvre à l'instant, dans tous les instruments de cette période, l'absence de ce fini caractéristique et d'autres défauts encore, conséquence naturelle des circonstances au milieu desquelles ils ont été fabriqués. Il est facile de reconnaître dans tous les spécimens de cette époque les stigmates des moments critiques, lorsque, au contraire, les instruments d'une autre date sont d'un travail admirable et rivalisent tous en perfection. Les courbes sont exécutées avec une délicatesse et une grâce infinies, les coins sont étudiés et soignés au delà de toute expression. Il est impossible d'assigner à des différences si notables dans la main-d'œuvre une autre cause que les préoccupations d'un esprit troublé.

Hart caractérise ensuite le talent de Guarnerius, analyse sa facture, toujours en tenant compte des différences qui se produisent dans son

travail selon les circonstances, et en faisant ressortir la supériorité qu'il trouve moyen de manifester même dans ses produits les plus imparfaits :

Sa main-d'œuvre est dans bien des cas, et sans aucun doute, négligée, mais dans les instruments où cette négligence s'observe le plus apparaît un caractère qui excite l'admiration du spectateur et qui force le plus exigeant à admettre que, abstraction faite du fini désiré, il y a là un style qui défie toute imitation. Qui ne reconnaît à l'instant cette tête d'aspect singulier où il semble avoir jeté un si haut degré d'originalité d'un simple coup de son ciseau, et qui, lorsqu'on cherche à l'imiter, a toujours quelque chose de burlesque, qui trahit le malheureux copiste, impuissant à s'approprier la touche artistique du maître ? Il en est ainsi dans toutes les œuvres d'art ; le génie déploie toujours quelque ressource inattendue qui confond toute imitation.

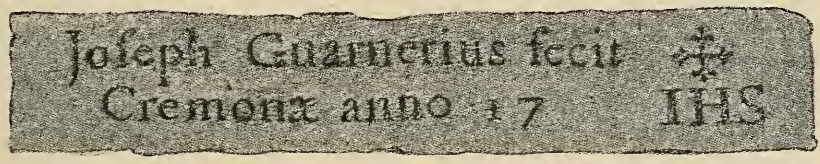
La coupe des ouïes de Guarnerius présente invariablement son caractère distinctif et un élément grotesque (1) qui plaît à l'œil du premier coup, quoique la forme en soit très différente, suivant les trois époques de l'auteur. Ajoutons que le talon, cette partie saillante du dos, sur laquelle vient reposer le pied du manche, pièce d'une haute importance dans tous les violons et qui est comme la signature du maître, possède dans tous ceux de Guarnerius un développement remarquable qui donne la vie à tout l'ouvrage. On rencontre nombre d'exemples où d'excellents instruments d'auteur perdent toute valeur artistique au point de vue de la facture, par défaut d'habileté dans la manière de traiter ce simple mais important détail dans la construction du violon.

---

(1) A propos des ouïes (ou des *f f*, ce qui est tout un), MM. Hill, dans leur livre sur Stradivarius, comparant le procédé de ce maître avec celui de Joseph Guarnerius, écrivent ceci : — « Dès le commencement de sa carrière, Stradivarius avait fixé les lignes générales de ses *f f*, et pendant toute sa longue existence, bien qu'il ait varié de mille manières cette série de courbes, il a toujours fidèlement maintenu le caractère de son dessin. Comparez son système à celui de Joseph Guarnerius del Gesù ; dès que celui-ci a fixé la position des trous du haut, il découpe apparemment le restant de ses *f f* au hasard, sans s'efforcer en rien de maintenir un dessin traditionnel. Tantôt il obtient un résultat magnifique ; tantôt l'effet est fort original, mais très éloigné de la beauté. »

Et plus loin encore, Hart donne la preuve du grand sens artistique de Guarnerius et démontre que, comme Stradivarius, il ne cessait de chercher, de travailler et d'améliorer ses propres principes pour atteindre un résultat de plus en plus satisfaisant, pour parvenir à la perfection qu'il désirait, cette perfection qui est le rêve de tout véritable grand artiste :

Son but était sans doute de créer des instruments qui produisissent une qualité de son jusqu'alors inconnue : chacun sait avec quel succès il a obtenu le but désiré. Le travail matériel, comme le prouvent ses instruments de la première et de la dernière époque, était pour lui d'une importance purement



Ètiquette de Joseph Guarnerius del Gesù.

secondaire. Ceux de sa seconde époque prouvent au contraire qu'il ne le négligeait plus. Le grand nombre d'instruments qu'il a laissés et la grande variété de leur construction témoignent du discernement qui présidait à ses travaux. Ses études ont été considérables et mettent à néant l'assertion gratuite qu'il travaillait sans plan arrêté. L'opinion qui voudrait représenter un luthier de la valeur de Guarnerius marchant dans les ténèbres et cherchant sa route à tâtons est voisine du ridicule, tandis qu'on trouve partout des preuves de la merveilleuse fertilité de son imagination. A une certaine époque ses instruments ont une forme extrêmement plate, sans avoir, pour ainsi dire, de pente perceptible ; pendant une autre période, les voûtes sont élevées d'une manière très prononcée et le filet forme une sorte de spatule. Des instruments participant du même caractère se trouvent dans les ouvrages de Pietro Guarneri et de Montagnana. Pour un temps les ouïes sont coupées presque perpendiculairement, défaut, si c'en est un, qui, par parenthèse, a son utilité en ce qu'il préserve l'intégrité des fibres du bois, mais malheureusement aux dépens de la beauté de l'ensemble. D'autres fois, les ouïes sont

écourtées et dans une position oblique; d'autres sont d'une longueur exagérée. Ces différents traits, quoique rapidement rassemblés, prouvent assez la multiplicité de ses tentatives et les ressources diverses auxquelles il eut recours pour assurer à ses instruments une sonorité exceptionnelle.

Nous voici loin des critiques un peu pointues de l'abbé Sibire, et l'on voit que Georges Hart ne cherche pas à cacher sa sympathie admirative pour le talent souvent magistral de Guarnerius. Ce sentiment d'admiration est partagé par M. Auguste Tolbecque, qui, tout en l'exprimant, indique néanmoins avec netteté les causes pour lesquelles, en dépit de sa très haute valeur, il ne saurait, au point de vue général, être considéré comme l'égal de Stradivarius :

..... J'ai parlé, dit-il, de Guarnerius del Gesù; je dois dire que les violons de ce dernier, tout en présentant des différences avec ceux de Stradivarius dans la combinaison des formes extérieures, de celles des ouïes, de la tête, etc., méritent d'être admirés pour la hardiesse, l'originalité et cette indépendance du faire qui est la caractéristique du génie. Ces qualités de premier ordre se trouvent à un haut degré dans les instruments exécutés par ce violonier célèbre. Mais combien Guarnerius est moins complet et surtout moins égal que son illustre émule ! Et puis, il n'a produit que des violons, alors que Stradivarius a construit, avec un égal talent et toujours avec la même perfection, les instruments les plus divers : violons, altos, violoncelles, pochettes, sistres, viole di gamba, violes d'amour, etc., tous également admirables aussi bien par la facture que par le vernis (1).

Ceci nous amène à parler du vernis, partie singulièrement importante de la lutherie, non seulement en ce qui concerne la nature et la beauté de la substance employée, sa couleur, sa chaleur, sa transparence, mais aussi pour ce qui est de la façon de l'appliquer, qui réclame une habileté et un soin tout particuliers. En effet, posséder un bon vernis et l'appliquer avec succès sont deux choses distinctes. Là encore, comme Stradivarius, Guarnerius était passé maître.

---

(1) *L'Art du Luthier*. — Il y a ici peut-être une légère erreur, car on assure qu'il existe un certain nombre d'altos de Joseph del Gesù.

Depuis l'époque où la grande lutherie italienne a commencé à tomber dans l'état de décadence qui est devenu aujourd'hui si complet et si déplorable, le fameux vernis des grands maîtres de Crémone a disparu peu à peu, si bien qu'il est maintenant impossible d'en reconstituer la recette. Toutes les recherches faites à ce sujet depuis plus d'un siècle sont restées vaines, et ce n'est pas faute qu'elles aient été nombreuses. Ce vernis, si flatteur à l'œil et d'une si grande richesse dans sa variété, tantôt jaune brun comme chez les Amati, tantôt d'un rouge plein de chaleur ou d'un superbe jaune ambré comme chez Stradivarius, tantôt rouge brun et d'une pâte très fine comme chez Montagnana, tantôt enfin d'un beau jaune doré ou d'un rose rouge sur fond ambré comme sur les violons de choix de Guarnerius, ce vernis qui non seulement répand son influence bienfaisante sur la sonorité d'un instrument, mais qui en complète la beauté par ses reflets chatoyants, pleins tout à la fois de richesse, de douceur et d'éclat, est passé aujourd'hui à l'état de souvenir. Les chercheurs, pourtant, je l'ai dit, n'ont pas manqué. L'un d'eux, un amateur, Eugène Mailand, s'est livré à un travail très intelligent, qu'il a fait connaître en tous ses détails dans un petit volume ainsi intitulé : *Découverte des anciens vernis italiens employés pour les instruments à cordes et à archet* (Paris, Lahure, 1858, in-12), livre dont le succès a été tel auprès des intéressés qu'il est devenu aujourd'hui absolument introuvable. Un autre, un violoniste obscur, nommé Victor Grivel, qui faisait partie de l'orchestre du théâtre de Grenoble, a publié de son côté une brochure sous ce titre : *Vernis des anciens luthiers d'Italie, perdu depuis le milieu du XVIII^e siècle, retrouvé par V. Grivel* (Grenoble, Allier, 1867, in-8°). Mais, quoi qu'ils en pussent dire et penser, le résultat obtenu par l'un et l'autre est absolument hypothétique, et le secret du vernis des luthiers de Crémone reste entouré du plus profond mystère (1).

Avant eux, Nicolas Lupot, qui est assurément le premier des lu-

(1) Tout récemment encore un ouvrage a paru sur ce sujet : *Le Vernis de Crémone*, par Lucien Greilsamer (Paris 1908, in-8°).

thiers français, croyait, lui aussi, avoir retrouvé le vernis de ses anciens confrères italiens. Quelle que soit la valeur de celui qu'il employait sur ses très beaux instruments, qu'on recherche avidement aujourd'hui, il est certain pourtant qu'il n'était ni celui de Stradivarius ou de Guarnerius, ni celui de Bergonzi ou de Montagnana. Son ami, l'excellent abbé Sibire, aussi hyperbolique dans ses louanges que narquois dans ses critiques, ne craint pas, pour glorifier la trouvaille de Lupot, d'employer le langage des dieux. Il commence par indiquer le fait en simple prose : — « La mode aussi expéditive que pernicieuse du vernis à l'esprit-de-vin, dit-il, avait anéanti depuis près d'un siècle l'usage et le secret de l'antique vernis. Le nouvel inventeur est parvenu à recréer l'un et l'autre. Il y a déjà longtemps qu'il emploie uniquement le même vernis, et comme il vient *novissime* d'en perfectionner la teinte sur le modèle du plus beau des miens, dans son nouveau *quatuor*, il offre avec confiance aux vrais appréciateurs ce quadruple échantillon, très sûr d'avance de la parfaite identité; et il défie le plus habile chimiste qui tentera de le décomposer de trouver entre ses éléments et ceux qui se trouvent dans le beau vernis de Stradivarius une ombre de différence. »

Et pour terminer, c'est en ces termes que le bon abbé enfourche Pégase, qui tout de même reste un peu rétif à son enthousiasme :

Du plus grand des luthiers imitateur fidèle,
Lupot a recréé le vernis précieux ;
C'est de son coloris le ton harmonieux,
Et la copie est le modèle (1).

On put croire un instant, pourtant, que le secret du vernis personnel de Stradivarius n'était pas à jamais perdu. Il existait encore en Italie de nombreux descendants du grand luthier. L'un d'eux, nommé Giacomo Stradivarius, et qui prit part comme volontaire, en 1848, à la guerre de l'indépendance contre les Autrichiens, avait retrouvé la re-

(1) *La Chélonomie* ou *le Parfait Luthier*.

cette même de ce vernis, dont, quoique n'étant pas luthier, il appréciait l'importance et comprenait la valeur. Il racontait lui-même comment le hasard lui avait fait faire cette découverte : — « A la mort de mon père, dit il, j'étais encore tout jeune. Quelques années plus tard, notre famille se décida à déménager. Naturellement, il fallut passer en revue tout ce qui nous appartenait. Quand j'examinai nos vieux livres, une Bible attira mon attention : je l'ouvris, et je lus ce qui était écrit à l'intérieur de la reliure. Souvent j'avais entendu parler de l'habileté de mon fameux aïeul, et de la renommée du vernis dont il se servait. Et je venais d'en découvrir la recette ! Je reconnus toute l'importance de ma découverte, et je me décidai à m'emparer du livre, sans en parler même à ma mère. Mais je ne savais comment cacher ce gros volume. Immédiatement je résolus de prendre une copie exacte de la recette, datée de 1704, puis de détruire le livre, et c'est ce que je fis ».

Cette destruction était sotte, puisque son auteur se privait ainsi de la seule preuve qu'il pût donner de l'authenticité du document transcrit par lui. Quoi qu'il en soit, la recette du moins était en ses mains. Mais il la jugeait si précieuse qu'il ne voulut jamais, à quelque prix que ce fût, ni s'en défaire, ni la communiquer. Un amateur, son compatriote, nommé Mandelli, lui ayant demandé cette communication, en reçut, sous forme de la lettre que voici, un refus absolu :

...Vous me demandez une impossibilité, que je ne puis vous accorder, puisque je n'ai jamais confié le secret même à ma femme ou à mes filles. Je veux montrer un esprit de suite, et demeurer fidèle à la résolution que je formai dans ma jeunesse de ne jamais révéler à personne la teneur de la précieuse recette, m'en tenant aux conclusions que j'établis quand j'étais encore presque enfant ; c'est que dans le cas où d'autres Stradivarius -- mes fils, neveux, petits-fils ou petits-neveux — deviendraient des artisans, surtout s'ils choisissaient le métier de notre célèbre aïeul, ils eussent au moins l'avantage de posséder la recette de son vernis, qui, à coup sûr, leur serait d'une grande utilité dans leur carrière. Permettez-moi de vous prouver la fidélité avec laquelle j'ai observé cette résolution.

En 1848, après avoir fait toute la campagne comme volontaire, je m'établis

à Turin, en attendant que la politique nous donnât des temps meilleurs. Le gouvernement autrichien ne permettait pas à ses administrés italiens d'expédier, de leurs villes natales, des secours pécuniaires aux proscrits. Il me fallut donc, pour vivre, accepter une place de copiste au conseil d'État, trop heureux de pouvoir ainsi gagner mon pain quotidien. Eh bien, un Français, dont j'avais fait la connaissance chez M. Plomba, libraire, et qui faisait un voyage en Italie exprès pour se procurer des instruments anciens, m'offrit d'abord, en échange de la fameuse recette, la somme de 25 napoléons ; puis, sur mon refus, il fit monter le chiffre jusqu'à 50 napoléons. Souvenez-vous bien qu'à cette époque les cinquante napoléons représentaient pour moi autant de frères ! et cependant j'eus le courage de résister à la tentation. Quelques années plus tard, M. Vuillaume et le comte Castelbarco me firent d'autres propositions ; mais toujours je restai fidèle aux résolutions de ma jeunesse. Ai-je eu tort ? N'importe ! Je ne vois aucun motif de m'en repentir (1).

Grâce au doux entêtement de cet excellent toqué, l'art de la lutherie, qui n'est pas aujourd'hui, il faut bien le dire, dans l'état le plus florissant, perd la possibilité de connaître la recette d'un vernis qui, impuissant assurément à améliorer la construction des instruments, n'en pourrait pas moins rendre de grands services (2).

On ne se rend pas toujours compte, en effet, de l'importance du vernis et du vernissage, et de leur influence sur le travail du luthier. Il est certain qu'un mauvais instrument ne saurait être amélioré et

---

(1) On peut consulter sur cette histoire bizarre l'excellent livre de MM. Hill : *Antoine Stradivarius*, sa vie et son œuvre.

(2) Dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, Fétis a rapporté un fait du même genre, qu'il n'a pas, j'ignore pour quelle raison, reproduit dans la seconde : — « Vers 1786, disait-il, un descendant des Amati se présenta à Orléans chez MM. Lupot et fils, demandant à travailler. Les violons qu'il construisit excitèrent l'admiration de ses patrons, mais lorsqu'il fut question de les vernir, il ne voulut jamais composer ses vernis en présence de qui que ce fût, disant que c'était un secret de famille qu'il ne lui était pas permis de divulguer, et plutôt que de s'en dessaisir il préféra quitter l'atelier, et même la ville. On ne sait ce qu'il est devenu depuis lors. »

transformé par la présence d'un bon vernis, bien étendu; mais il est certain aussi qu'un instrument bien construit peut gagner considérablement, au point de vue de la sonorité, à l'emploi du vernis, et surtout à la façon dont il est appliqué. Nul n'ignore que la vibration d'un violon neuf, non verni, est excessive; il faut donc l' « habiller », non seulement, pour sa beauté, mais pour sa bonté. Mais que de précautions à prendre! Que le vernis soit bon, mais que la couche en soit trop épaisse, la sonorité sera amortie plus que de raison; s'il est d'une pâte trop dure, le son deviendra sec et métallique; que la pâte soit trop tendre, au contraire, le son sera comme éteint et voilé.

Les anciens luthiers italiens n'avaient pas tous le même vernis, mais ils avaient tous de bons vernis, et chacun employait le sien à sa manière, qui n'était pas la même pour tous. Les uns n'en mettaient sur le bois qu'une couche légère, tandis que d'autres superposaient plusieurs couches. Il y avait aussi la question du séchage, non moins importante. Stradivarius faisait sécher ses instruments au soleil, affirmant que rien n'était tel pour l'excellence du résultat. « Sans la forte chaleur du soleil, écrivait-il à un client pour s'excuser d'un retard, le violon ne peut arriver à la perfection. » Ce séchage, en effet, était toujours long. C'est ce qui fait que certains, pour l'obtenir plus rapidement, eurent l'idée fâcheuse de remplacer le vernis à l'huile par le vernis à l'alcool. En résumé, de toutes les différentes façons de procéder quant au vernis et à son emploi dépendait le caractère particulier de la sonorité, différent chez chaque maître luthier. Ecoutons ce que disent à ce sujet MM. Hill :

Beaucoup de connaisseurs savent que le caractère de la sonorité des violons du maître (Stradivarius) diffère entièrement de celui des instruments de Joseph Guarnerius del Gesù, son grand rival. Pourquoi? Ce n'est pas la construction seule qui fournira la réponse à cette question, puisqu'il existe des Guarnerius et des Stradivarius identiques à ce point de vue; cependant, chacun d'eux garde sa qualité de son, absolument personnelle. Si la construction est la cause de ce genre de son particulier, comment arrive-t-il que des copies exactes, faites de l'un et de l'autre par un luthier expérimenté tel que

Vuillaume, ne possèdent pas le timbre distinctif de l'original ? Nous croyons que les gens compétents, ceux qui seront en position de faire des comparaisons, ne pourront donner qu'une seule réponse. Comme vernissage, Stradivarius et Guarnerius n'employaient pas les mêmes procédés. Dans quelques spécimens, il y avait aussi différence de la nature du vernis, ce qui changeait le caractère de la sonorité. Un autre exemple nous est fourni par Carlo Bergonzi, élève ou aide de Stradivarius; il travaillait plus ou moins d'après les principes de construction de son maître. Son vernis, toutefois, ressemble beaucoup plus à celui de Guarnerius; conséquemment la sonorité de ses violons rappelle plutôt celle des instruments de ce dernier. Vuillaume vernissait tous ses violons de la même manière, que ce fussent des copies d'après Stradivarius, Guarnerius ou Amati. Il s'ensuit que le caractère de leur sonorité n'est guère varié. Examinons encore les violons de J.-B. Guadagnini, et les plus beaux spécimens entre ceux que produisirent l'un ou l'autre des membres de la famille Gagliano. Ils sont construits d'après les principes de Stradivarius. Dans une foule de cas les matériaux offrent les mêmes qualités comme acoustique, et cependant le caractère de la sonorité diffère absolument de celle d'un instrument du maître. Et pourquoi ? Parce que leur vernis et leur méthode d'application, dans la plupart des cas, ne se ressemblaient en rien.

Et ici encore, Joseph Guarnerius affirme son incontestable supériorité, ainsi que le constate en ces termes M. Auguste Tolbecque : — « L'ancienne école italienne, en y comprenant même ses plus médiocres disciples, s'est servie de vernis d'une qualité presque toujours supérieure et d'une nuance séduisante, allant du jaune d'or transparent des Amati au rouge brun des Montagnana et des Bergonzi, *en laissant la suprême maîtrise à Antonius Stradivarius et à Joseph Guarnerius del Gesù.* »

En résumé, si l'on met à part Stradivarius, le maître des maîtres, on peut dire de Joseph Guarnerius del Gesù qu'il fut le luthier le plus original et le plus personnel, en même temps que le plus hardi et le plus indépendant dans son travail, qu'ait produit l'Italie. Inégal sans doute, mais jusque dans ses faiblesses révélant son étonnante supériorité et ce que certains n'hésitent pas à appeler son génie, il produit,

dans ses bons moments, de véritables chefs-d'œuvre, dont nul autre, parmi les meilleurs, n'a jamais approché. Ses beaux instruments, d'une forme parfaite où l'on reconnaît la main d'un maître artiste, couverts d'un vernis dont l'éclat resplendit en dépit de la finesse de sa pâte, donnent une sonorité mâle, chaude et vigoureuse, à laquelle on ne saurait peut-être adresser parfois qu'une bien légère critique, c'est de n'avoir pas, sur la quatrième corde, la rondeur onctueuse des Stradivarius. Il n'en reste pas moins que tous ceux de la grande époque sont inattaquables dans leur perfection, et dignes de l'admiration la plus complète. Ce qui suffirait, d'ailleurs, à prouver l'indiscutable supériorité de Joseph Guarnerius, c'est qu'il fut, avec Nicolas Amati et Stradivarius, le seul des grands luthiers qui ait été constamment et opiniâtrement imité (1).

Joseph Guarnerius passe pour n'avoir produit absolument que des violons, à l'exclusion de tout autre instrument. On sait de façon certaine qu'il n'a construit aucun violoncelle, et d'autre part Hart, MM. Hill et M. Auguste Tolbecque croient pouvoir affirmer qu'on ne connaît de lui aucun alto. Cependant un auteur italien qui s'est occupé avec ardeur de ces questions de lutherie, M. Giovanni de Piccolellis, parlant de Guarnerius dans un écrit intitulé *Liutai antichi e moderni*

---

(1) Peut-être est-ce ici le lieu de faire remarquer que trois rues de la ville de Crémone portent les noms d'Amati, de Stradivarius et de Guarnerius, en dépit du peu d'enthousiasme que les habitants montrent à ce sujet, ainsi que nous l'apprend Hart : — « Le signor Sacchi a réussi, à force de patience et de résolution, à persuader aux habitants de Crémone d'obtenir la sanction des autorités pour donner les noms de Stradivari, de Guarneri et d'Amati à trois des rues de la ville. Cette mesure, juste rémunération de trois grandes célébrités, est due surtout au feu professeur Pietro Fecit, qui a puissamment secondé le signor Sacchi dans ses recherches sur le passé des luthiers de Crémone. Le baptême des trois rues rencontra à l'époque une très vive opposition. Les citoyens de Crémone ne sont pas les seuls à montrer de semblables dispositions. On a remarqué que les Américains témoignent pour Stratford-sur-Avon (patrie de Shakespeare) une plus haute vénération que celle que lui vouent ses compatriotes ».

(Florence, Le Monnier, 1885), dit qu'on ne connaît guère de lui, comme étant absolument authentiques, qu'environ cinquante violons et *dix altos*. Je ne suis en état de discuter ni l'une ni l'autre affirmation, me bornant à les faire connaître. Mais j'exprimerai mon étonnement au sujet du petit nombre de violons que M. de Piccolellis attribue à Joseph Guarnerius. Il y a là, selon moi, une erreur évidente (1).

Joseph Guarnerius del Gesù fit-il des élèves ? Tous les grands luthiers en faisaient alors à Crémone, et l'on peut supposer qu'il en fut de même en ce qui le concerne ; mais le mystère qui entoure l'existence énigmatique de cet artiste admirable ne laisse rien savoir de précis à cet égard non plus qu'à d'autres. On a bien cité les noms de quelques luthiers venus après lui et qui auraient été ses disciples, tels que Landolfi, Deconeti, Camilli ; mais il semblerait qu'ils ont été les imitateurs habiles de sa facture plutôt que ses élèves immédiats et directs. Jules Gallay, dans son petit livre sur *les Instruments des écoles italiennes*, croit pouvoir dire qu'un des nôtres, François Lupot, fut élève de Joseph Guarnerius ; mais Gallay ne paraît pas s'être rendu compte des dates. Guarnerius était né en 1686, et François Lupot en 1736 ; à supposer que celui-ci fût entré en apprentissage à quinze ans, c'est-à-dire en 1751, Guarnerius eût été âgé de soixante-cinq ans. Le fait semble peu probable. D'ailleurs, bien qu'on ne connaisse pas l'époque de la mort de Guarnerius, tout en la fixant assez arbitrairement aux environs de 1745 (on connaît de lui un violon daté de cette année 1745), il est pourtant à peu près certain qu'il n'existait plus en 1751 et que, par conséquent, Lupot ne put pas travailler avec lui (2).

---

(1) Je dois remarquer que J. Gallay, dans son petit livre très informé : *Les Instruments des Écoles italiennes* (Paris, 1872, in-12), cite quatre altos de Guarnerius del Gesù, en donnant les noms de leurs propriétaires : MM. L. Robert (Paris), de Sarzac (Paris), de Tharrau (Hombourg) et Dr Wise (Londres). Il semble donc bien qu'il y a erreur de la part de George Hart et de MM. Hill et Tolbecque.

(2) Fétis s'est encore moins rendu compte des dates lorsque, dans sa brochure sur Stradivarius, il dit, de son côté, que le même François Lupot fut élève de ce maître. Or, on vient de le voir, Lupot naquit en 1736, et Stradivarius mourut en 1737.

En fait, il est impossible de savoir, de façon précise, si le grand artiste que fut Joseph Guarnerius del Gesù a formé directement des élèves. Mais ce qui est certain, c'est que plus d'un parmi les luthiers crémonais qui vinrent après lui s'inspira de ses principes et imita sa manière.

II

LES INSTRUMENTS DE JOSEPH GUARNERIUS DEL GESU

Les instruments italiens étaient encore à peu près inconnus en France lorsque l'illustre violoniste Viotti arriva à Paris et se fit entendre au Concert spirituel en 1782. Viotti apportait avec lui et jouait un superbe violon de Stradivarius, qui produisit, auprès des artistes et des amateurs, presque autant de sensation que son incomparable talent. Cet instrument, d'une sonorité si nouvelle et si pénétrante, excita l'admiration de tous et rendit, aussitôt et du premier coup, le nom de son auteur populaire dans le monde musical. Ce n'est que beaucoup plus tard, et plus lentement, que celui de Joseph Guarnerius conquit à son tour la renommée dont il était digne. De même que l'arrivée de Viotti avait rendu Stradivarius célèbre parmi nous, c'est la venue de Paganini avec son Guarnerius qui mit en lumière le talent du grand luthier et commença à faire rechercher activement ses produits. L'abbé Sibire, nous l'avons vu, parlait de lui sur un ton un peu dédaigneux : il allait avoir sa revanche, grâce au violon de Paganini. L'histoire de ce violon, qui était daté de 1743, c'est-à-dire de la plus belle époque du maître, est curieuse et mérite d'être racontée. Fétis, qui eut des relations étroites avec le grand violoniste. et qui, lors du séjour de celui-ci à Paris, l'aida puissamment pour combattre les

calomnies dont il était victime, donne à ce sujet des détails intéressants. Tout jeune encore à l'époque dont il parle, Paganini venait d'échapper comme par miracle à la tutelle de son père, dont la sévérité allait jusqu'à la cruauté, et parcourait déjà l'Italie au bruit des applaudissements que provoquait son talent précoce :

..... L'année 1799 venait de commencer, dit le biographe, et Paganini n'était âgé que de quinze ans. Cet âge n'est pas celui de la prudence. D'ailleurs son éducation morale avait été absolument négligée, et la sévérité dont sa jeunesse avait été tourmentée n'était pas propre à le mettre en garde contre les dangers d'une vie trop libre. Livré à lui-même et savourant avec délices l'indépendance nouvelle dont il jouissait, il se lia avec des artistes d'un autre genre, dont l'habileté consistait à inspirer le goût du jeu aux jeunes gens de famille, et à les dépouiller en un tour de main. En une soirée, Paganini perdait ainsi souvent le fruit de plusieurs concerts, et se jetait dans de grands embarras. Mais bientôt son talent lui fournissait de nouvelles ressources, et pour lui le temps s'écoulait dans cette alternative de bonne et de mauvaise fortune. Quelquefois sa détresse allait jusqu'à le priver de son violon. C'est ainsi que, se trouvant à Livourne, il dut avoir recours à l'obligeance d'un négociant français, M. Livron, grand amateur de musique, qui s'empressa de lui prêter un excellent instrument de Guarneri. Après le concert, Paganini le reporta à son propriétaire, mais celui-ci s'écria : « Je me garderai de profaner des cordes que vos doigts ont touchées ; c'est à vous maintenant que ce violon appartient. » C'est ce même instrument qui depuis lors a servi à Paganini dans tous ses concerts (1).

Ainsi donc, c'est à la passion du jeu que Paganini dut la joie de posséder un instrument superbe et qu'il ne devait plus quitter. Et c'est pourtant encore à la passion du jeu qu'il se vit un jour sur le point de perdre cet instrument :

... Il était à craindre, dit encore Fétis, que cette existence désordonnée ne perdît le grand artiste : une circonstance imprévue et de haute importance, rapportée par lui-même, le guérit tout à coup de la funeste passion du jeu.

---

(1) *Notice biographique sur Nicolo Paganini* (Paris, Schonenberger, 1851, in-8°).

Ecoutons Paganini parler à ce sujet : — « Je n'oublierai jamais, dit-il, que je me mis dans une situation qui devait décider de toute ma carrière. Le prince de *** avait depuis longtemps le désir de devenir possesseur de mon excellent violon, le seul que je possédasse alors, et que j'ai encore aujourd'hui. Un jour, il me fit prier de vouloir bien en fixer le prix, mais, ne voulant pas me séparer de mon instrument, je déclarai que je ne le céderais que pour 250 napoléons d'or. Peu de temps après, le prince me dit que j'avais vraisemblablement plaisanté en demandant un prix si élevé de mon violon, mais qu'il était disposé à me le payer 2.000 francs. Précisément, ce jour-là, je me trouvais en grand embarras d'argent, par suite d'une assez forte perte que j'avais faite au jeu, et j'étais presque résolu de céder mon violon pour la somme qui m'était offerte, quand un ami vint m'inviter à une partie pour la soirée. Tous mes capitaux consistaient alors en trente francs, et déjà je m'étais dépouillé de tous mes bijoux, montre, bagues, épingles, etc. Je pris aussitôt la résolution de hasarder cette dernière ressource, et, si la fortune m'était contraire, de vendre le violon pour la somme offerte, et de partir pour Pétersbourg, sans instrument et sans effets, dans le but d'y rétablir mes affaires. Déjà mes trente francs étaient réduits à trois, et je me voyais en route pour la grande cité, quand la fortune, changeant en un clin d'œil me fit gagner 160 francs avec le peu qui me restait. Ce moment favorable me fit conserver mon violon et me remit sur pied. Depuis ce jour, je me suis retiré du jeu auquel j'avais consacré une partie de ma jeunesse, et, convaincu qu'un joueur est partout méprisé, je renonçai pour jamais à ma funeste passion. »

Le biographe italien le plus sérieux de Paganini, Conestabile, nous fait connaître comment il traitait son instrument favori : — « Il faut savoir que Paganini conservait son fameux instrument *Guarnerio*, qu'il avait avec lui, dans une petite caisse qui lui servait en même temps à serrer son argent, quelques petits bijoux, et aussi un peu de linge fin, car il n'emportait autre chose, en voyage, qu'un étui à chapeau et un petit sac de nuit. C'est pourquoi il appelait plaisamment cette petite caisse son « nécessaire » (1).

Le même écrivain nous raconte une petite aventure dont le fameux

(1) Conestabile : *Vita di Nicolo Paganini* (Pérouse, Bartelli, 1851, in-8°).

violon fit les frais : — « J'ai dit que Paganini jouait dans ses concerts un Guarnerius. Or, un jour qu'il avait monté ce violon avec le plus grand soin, quelques envieux, dans une ville d'Allemagne, substituèrent au sien un mauvais violon, espérant ainsi l'insuccès de l'artiste; mais ce fut en vain, car il exécuta sa musique avec le même violon, et l'auditoire ne s'aperçut point du changement. Ce fait est une réponse à ceux qui ont accusé Paganini de ne savoir montrer son habileté que sur son propre violon. Il est pourtant vrai que, comme tous les violonistes, il n'aimait pas jouer à l'improviste sur un violon autre que le sien, et particulièrement pour la musique de chambre, qui du reste n'était pas le genre cultivé surtout par lui. »

Paganini, qui possédait plusieurs autres beaux instruments de grande valeur, parmi lesquels un superbe Stradivarius dont il avait refusé 20.000 francs, un excellent Amati et un charmant Guarnerius de tout petit patron, avait voué à son grand Guarnerius une affection qui confinait à l'adoration. C'est à ce point que, ne voulant pas qu'un autre artiste pût s'en servir après lui, il le légua en mourant, par testament, à la municipalité de Gênes, sa ville natale. Celle-ci l'a conservé avec le plus grand soin (un soin même excessif, comme on va le voir), dans une vitrine construite *ad hoc*, dont il n'est sorti qu'une seule fois, dans une circonstance spéciale, ainsi rappelée par George Hart : — « Vieux-temps, dont nous pleurons tous la perte, nous apprend que la seule fois que cet instrument, si riche en souvenirs, fut retiré de la vitrine où il repose depuis tant d'années, ce fut à l'occasion d'un concert donné au profit des pauvres de Gênes et dans lequel il fut permis à Sivori de jouer sur un violon si précieux à tant de titres (1). Jusqu'alors, un ruban, enroulé autour de l'instrument, avait été collé sur le dos pour y attacher le sceau de la corporation municipale, — une bien mauvaise inspiration, disons-le, d'y fixer les insignes de l'autorité, car lorsqu'il fallut détacher sceau et ruban pour remettre le violon entre les mains

(1) Sivori était le seul élève qu'eut jamais formé Paganini. Il était aussi né à Gênes.

de Sivori, le sceau malencontreux emporta un morceau du magnifique vernis de Guarnerius (1).

Un dernier incident se rapporte au Guarnerius de Paganini. Les Américains, qui ne doutent de rien, et qui ont la conviction que l'on peut tout avoir avec de l'argent, s'avisèrent un jour de convoiter l'instrument qui est pour les Gènois un si cher souvenir. Tranquillement, deux d'entre eux, sans doute des négociants spéciaux, écrivirent à la municipalité de Gênes pour lui proposer, sans autres préliminaires, l'achat du violon de Paganini, pour lequel ils offraient une somme de 15.000 dollars, soit 75.000 francs. Leur offre ayant été déclinée, ils revinrent à la charge, élevant la somme jusqu'à 100.000 francs, et voici le texte qu'ils adressèrent à cet effet au syndic de Gênes :

Chicago, 10 juillet 1901.

Illustre syndic de la ville de Gênes,

Nous nous adressons à Votre Seigneurie pour obtenir le précieux Giuseppe Guarneri de 1742 que votre ville conserve si religieusement en souvenir de l'immortel violoniste.

Ce serait pourtant notre désir que M. Freeman, qui est une autorité dans la matière, examinât d'abord la célèbre relique et en référât aux acquéreurs, lesquels, le sachant en de bonnes conditions, offriraient à la ville, pour son acquisition, *cent mille francs*.

Avec cette somme, les acheteurs désireraient avoir aussi la boîte, les papiers et tous les documents qui, en somme, appartenaient au grand magicien de l'archet.

Nous avons déjà dans nos collections, outre deux autres violons très rare, un Stradivarius qui appartint un certain temps au même Paganini.

Nous attendons une réponse. LYON et HEALY.

On remarquera la désinvolture de cette lettre, dont les signataires, se considérant aussitôt comme acquéreurs, voulaient avant tout prendre leurs précautions et s'assurer, par les soins d'un expert à leur choix, de la bonne qualité de la « marchandise » convoitée par eux. On n'est pas plus américain. A la lettre de ces excellents commerçants, qui en usaient

(1) Le frontispice du livre de Hart reproduit, d'après des photographies prises par ses soins, les trois aspects du fameux Guarnerius : de face, de dos et de profil.

avec tant de sans-façons, le syndic de Gênes fit la réponse, très digne, que voici :

La junte municipale, à laquelle j'ai soumis votre demande pour l'achat du violon de Paganini, a décidé à l'unanimité qu'elle ne pouvait prendre en considération ni la demande, ni par conséquent l'offre, ne pouvant, pour quelque somme que ce soit, priver la ville d'un semblable souvenir.

Avec un profond respect. Le syndic,

F. Pozzo.

Cette réponse contenait, en même temps que le refus de la proposition, une leçon indirecte de politesse aux signataires de la lettre, qui n'avaient même pas pris la peine de la terminer par une formule de salutation à l'adresse du destinataire, tandis que celui-ci les assurait de son respect. Il va sans dire que la correspondance en resta là.

Le prix des beaux violons de Guarnerius del Gesù a suivi, quoique plus lentement, une marche ascendante semblable à celle des Stradivarius, qu'il égale aujourd'hui. « Dans ma jeunesse, écrivait Fétis en 1862, on pouvait acquérir un de ses meilleurs violons pour 1.200 francs ; on les paie aujourd'hui 6.000 francs et même plus. » De son côté, M. Albert Fuchs, dans son livre, *Taxe der Streich-Instrumente*, indique ainsi la valeur successive des Guarnerius del Gesù : — « Dans les premières années du dix-neuvième siècle, 1.000 à 1.200 francs pour les plus beaux violons. Ce prix ne tarda pas à monter jusqu'à 6 ou 7.000 francs. Actuellement il oscille entre 15.000 et 25.000 francs, et même plus. » Beaucoup plus, en effet, car dans ces dernières années il a monté d'une façon presque vertigineuse. Tandis qu'il y a un demi-siècle ou approchant, le grand violoniste norvégien Ole Bull obtenait encore de Tarisio, le fameux brocanteur d'instruments, un Guarnerius del Gesù au prix de 12.000 francs, en 1880, George Hart, le luthier anglais, en payait un 15.750 francs, qu'il vendait un peu plus tard à M. Ysaye. En 1885, M. Wilmotte, d'Anvers, en achetait un au prix de 22.000 francs, que M^lle^ Mey lui reprenait en 1889 pour 24.500 francs. L'année suivante, un amateur américain, M. Thomas Sanders, en payait un 25.000 francs, et en 1900, à la vente après décès du

regretté Armingaud, son Guarnerius daté de 1732 était adjugé pour 28.000 francs. Si celui de Vieuxtemps fut vendu à sa mort 20.000 francs seulement au duc de Camposelice, Wilhelmy, qui venait de recueillir la riche succession de son père, n'hésita pas, en 1902, à payer à M. Hart fils 50.000 francs un superbe Guarnerius de 1737 ; et si un antiquaire de Dublin, M. Benson, consentit l'an dernier à en céder un pour 25.000 francs, dans le même temps le violoniste Bronislas Hubermann en payait un, portant la date de 1733, 45.000 francs à la maison Moeckel, de Berlin. Mais ce n'est pas tout encore, et tout récemment, au mois d'avril 1908, un journal étranger croyait pouvoir annoncer qu'un violoniste de Francfort, M. Adolphe Rebner, venait d'acheter, à Paris, un superbe Guarnerius del Gesù au prix de 60.000 francs. Si le fait est vrai, c'est là certainement le prix le plus élevé qu'ait jamais atteint un violon. Mais alors, où s'arrêtera-t-on ?

Certains des violons de Guarnerius del Gesù, parmi les plus beaux, ont reçu des noms particuliers, comme ceux de Stradivarius. Le grand violoniste Lafont, qui périt d'une façon si malheureuse (1), en avait un qu'on appelait le Roi. Un autre était baptisé le Leduc ; c'est celui qui fut acheté 35.000 francs à Georges Hart par le chanteur Nicolas, dit Nicolini, le second époux de M^me^ Adelina Patti, qui avait commencé par être violoniste. Un troisième avait reçu en Angleterre le nom de « Violon du diable », parce qu'il appartenait alors au fameux danseur Saint-Léon, l'époux de M^lle^ Fanny Cerrito, qui n'était pas moins habile violoniste, et qui s'en était servi à l'Opéra dans le ballet *le Violon du Diable*,

(1) On lisait dans la *Gazette musicale* du 29 août 1839 : — « Nous apprenons à l'instant une bien triste nouvelle. M. Lafont, notre violoniste si pur, si élégant, vient de terminer sa carrière d'une manière déplorable. En voyageant dans le Midi (il allait de Bagnères-de-Bigorre à Tarbes), la diligence où il était a versé, et, dans cette chute, notre grand artiste a reçu des blessures tellement graves que deux heures après cette affreuse catastrophe il n'existait plus. C'est une perte douloureuse pour les amateurs de l'art du violon et pour les nombreux amis de cet artiste distingué et si recommandable par son obligeance et son beau talent ». — Lafont, qui était né à Paris le 1^er^ décembre 1781, fut inhumé à Tarbes le 25 août 1839.

où il se produisait à la fois comme chorégraphe, comme danseur et comme violoniste (1). Celui-ci fit partie de la superbe Exposition d'instruments anciens qui fut ouverte avec tant de succès au Musée de South-Kensington, à Londres, en 1872. Il était l'objet, sur le très beau catalogue illustré de cette Exposition, de la note suivante, *en français*. — « Violon de Joseph Guarnerius, *Violon du Diable*. C'est sur cet instrument que M. Saint-Léon a produit tant d'effet sur le public dans l'opéra (*sic*) nommé *le Violon du Diable*. C'est un des rares instruments de cet auteur qui réunissent toutes les bonnes conditions. Cet instrument fut acheté en Italie, en 1820, par M. Rossel de Minet, et à sa mort passa dans le commerce, et fut acheté par M. Saint-Léon et appartient aujourd'hui à M^me^ Fleury » (2). A cette même exposition on pouvait voir trois autres violons de Joseph Guarnerius, ainsi mentionnés : — « 94. Violon de Joseph Guarnerius, 1735. Superbe instrument digne de tout respect. Appartient à M. Louis d'Egville. — 95. Violon de Joseph Guarnerius, 1734. Spécimen vraiment caractéristique. Etat remarquable. Appartient à M. W. A. Tyssen Amhurst. - 96. Petit violon de Joseph Guarnerius. Construit pour un enfant, dans la meilleure période de l'artiste (3) ».

Parmi les violonistes fameux qui ont possédé des Guarnerius del Gesù, pour lesquels ils avaient une vive affection, il faut citer encore Spohr, Bazzini, Charles de Bériot, Henri Wieniawski, Alard, puis Sainton, Mori, etc. Le violon d'Alard, superbe et daté de 1742, que l'excellent artiste avait acheté à Vuillaume, fait aujourd'hui partie du Musée instrumental du Conservatoire, auquel, je l'ai dit, il a été gra-

---

(1) *Le Violon du Diable*, ballet fantastique en deux actes et quatre tableaux, scénario de Saint-Léon, musique de Pugni, représenté à l'Opéra le 10 janvier 1849.

(2) *Catalogue of the special Exhibition of ancient musical instruments, South Kensington Museum, 1872.* (London, John Strangeways, 1873, in-4°, with illustrations.)

(3) Dans la même exposition se trouvaient aussi deux violons de Joseph 1^er^ Guarnerius, que le Catalogue mentionnait ainsi : — « 97. Violon de Joseph, fils d'A[ndré] Guarnerius, 1684. Appartient au duc d'Édimbourg. — 98. Violon de Joseph, fils d'A[ndré] Guarnerius, 1707. Appartient à M. Francalucci.

cieusement offert par la famille après la mort de son possesseur, en souvenir de sa longue et brillante carrière de professeur dans l'institution (1).

L'un des plus beaux Guarnerius que l'on connaisse est celui qui appartint à Vieuxtemps, que celui-ci jouait toujours et qu'il appelait son « cheval de bataille ». C'est le premier instrument de prix qu'il ait possédé, car jusqu'alors il n'en avait joué que de médiocres. Il le dut à la générosité du baron Pereyra, qui lui en fit cadeau à Vienne en 1846. Plus tard, pendant son long séjour en Russie, où il excitait l'admiration, il reçut de même plusieurs violons d'un prix inestimable : deux Stradivarius lui furent offerts par le comte G. Strogonoff, un autre par le général Lvoff, un Amati par le comte Mathieu Wielhorsky, un Maggini par M. Wolkoff... Au milieu de tous ces chefs-d'œuvre, son affection, son admiration, son enthousiasme restaient pourtant acquis à son Guarnerius, « une perle, disait-il, d'une beauté incomparable », et qu'il mettait au-dessus de tout. Et lorsque, frappé par la paralysie, le pauvre grand artiste était réduit à l'impuissance, il disait encore, en parlant de ce cher compagnon de son génie : « Mon cœur saigne de ne pouvoir m'en servir !... »

C'est à ce moment qu'on lui proposa de le lui acheter, et qu'à ce sujet il écrivait à une amie, le 9 avril 1881 : — « ... A propos, j'aurai peut-être à vous annoncer dans ma prochaine lettre la vente de mon Guarnerius. Je suis en pourparlers sérieux à ce sujet. Cela coûtera cher à l'acheteur. Mais il en aura pour son argent, car ce violon est une perle unique, dont malheureusement je ne puis plus me servir. Néanmoins, m'en séparer me coûtera bien des larmes, et j'en ai déjà le cœur gros rien que d'y penser. Mais quand je le regarde, je pleure de ne plus pouvoir l'interroger, l'animer, le faire parler... »

Et, de fait, il ne put se résoudre à se séparer de son cher Guarnerius, bien qu'il lui fût devenu inutile. C'est le duc de Camposelice qui avait désiré s'en rendre acquéreur, et, après de poignantes alternatives,

(1) Alard avait épousé une fille de Vuillaume.

le pauvre Vieuxtemps finit par rompre toutes négociations. J'emprunte le récit de cette petite histoire à M. Théodore Radoux, qui l'a ainsi racontée dans sa biographie du grand violoniste :

Son ami Van der Heyden avait été chargé de négocier l'affaire avec le duc de Camposelice, qui était ravi de l'acquérir au prix de 17.000 francs, somme fixée par Vieuxtemps. Mais au moment de se dessaisir de son violon bien-aimé, le grand maître fut pris de remords, et, espérant en dégoûter l'amateur, il s'écria : « Si l'on met 17.000 francs, on peut bien en mettre 20.000. » Le duc, mis au courant de la situation, répondit par un chèque de 20.000 fr. adressé à Van der Heyden, par l'intermédiaire de la maison Rothschild.

Croyant avoir vaincu toute résistance, l'ami s'en vint trouver Vieuxtemps de grand matin, et lui mit le chèque sous les yeux. Vous peindre le désespoir de Vieuxtemps n'est pas possible, me dit Van der Heyden. Il pleurait et ne pouvait se faire à l'idée de se séparer de son Guarnerius. Il demanda vingt-quatre heures pour réfléchir, mais ne voulut pas garder le chèque. « Emporte, emporte cet argent, disait le pauvre désolé; je ne veux pas le voir. »

Madame Landowska (sa fille) et son mari, craignant que ce grand chagrin n'amenât une rechute de la terrible maladie de leur bien-aimé père, prièrent leur ami de ne plus lui en reparler. Le duc de Camposelice fit de nouvelles instances auprès du négociateur pour qu'il offrît davantage encore, mais celui-ci lui déclara qu'il était inutile d'insister. Il avait acquis la conviction que Vieuxtemps ne se séparerait à aucun prix de son instrument.

Le duc devint cependant plus tard l'heureux acquéreur du fameux Guarnerius, mais seulement après la mort du maître et de sa fille, M^me^ Landowska (1).

---

(1) Théodore Radoux : *Henri Vieuxtemps, sa vie, ses œuvres* (Liège, 1891, in-8°). Ce nom ronflant de duc de Camposelice était celui qu'avait adopté un brave homme de musicien qui s'appelait tout bourgeoisement Nicolas Reubsaet. Né en Hollande en 1846 ou 1847, il avait fait son éducation artistique au Conservatoire de Bruxelles, où, doué d'une bonne voix de ténor, il avait obtenu un premier prix de chant en 1868. Auparavant il avait étudié le violon et fait partie durant quelque temps de l'orchestre du théâtre de la Monnaie. Quel hasard le mit en relations intimes avec la famille de Singer, le fameux fabricant américain millionnaire de machines à coudre?

Spohr possédait aussi, dans sa jeunesse, un superbe Guarnerius del Gesù, qui lui avait été donné pendant le séjour qu'il fit en Russie avec son maître François Eck, et dont il était justement glorieux. Cet instrument devait être pour lui la cause d'un vif chagrin. De retour de Saint-Pétersbourg après une absence de dix-huit mois, Spohr était revenu à Brunswick pour y reprendre son service à la chapelle du

---

je ne saurais le dire. Toujours est-il qu'il plut à sa fille, sut se faire agréer par elle, demanda sa main et l'épousa, ornée d'une dot beaucoup plus que confortable. Du coup, et par le fait de cette dot, l'existence de notre homme fut transformée. Est-ce par gloriole personnelle, est-ce, plutôt peut-être, pour complaire à sa jeune femme? ce qui est certain, c'est que Nicolas Reubsaet voulut se donner le luxe d'un de ces titres qu'on obtient sans trop de difficultés de la part du gouvernement pontifical, à la seule condition de verser une somme importante au bénéfice d'une des nombreuses œuvres de bienfaisance dépendantes du Vatican. De ce fait, ledit Reubsaet devint du jour au lendemain duc de Camposelice (au titre romain), et désormais ne se fit plus appeler autrement. Mais en reniant ses ancêtres, il n'avait pas perdu son amour très réel pour l'art qu'il ne devait plus maintenant cultiver qu'en amateur. Entre autres, il se mit en tête d'acquérir toute une série de superbes instruments italiens de la grande époque, et l'on se fera une idée de ce que dut lui coûter une collection comme celle qu'il réunit en quelques années et dont Vidal a dressé cette liste dans son livre :

« Le duc de Camposelice, dit-il, décédé à Paris le 1er septembre 1887, avait réuni un ensemble d'instruments précieux dont voici la nomenclature :

» Joseph Guarnerius del Gesù : 5 violons.

» Antonius Stradivarius : 8 violons, 2 altos, 2 violoncelles.

» Pierre Guarnerius (Venise) : 1 violon.

» Saint-Séraphin : 1 violon.

» Gagliano (Nicolas) : 1 alto.

» Gaspar da Salô : 1 alto.

» Lupot (Nicolas) : 2 violons, 1 alto, 1 violoncelle.

» Cette collection remarquable appartient aujourd'hui à Mme la duchesse de Camposelice ».

Et l'on peut dire qu'à elle seule elle représente une fortune de plusieurs centaines de mille francs. Je crois que la « duchesse de Camposelice » s'est remariée par la suite. Quant aux détails que je donne ici sur son premier époux, ils sont complètement inédits.

duc, son protecteur; puis, avec l'agrément de ce prince, il s'était éloigné de nouveau, pour entreprendre un voyage artistique à travers l'Allemagne. C'est au cours de ce voyage, et un jour qu'il se rendait à Gœttingue, qu'il fut, malgré ses précautions, la victime d'un événement dont ses succès de virtuose ne suffirent pas à le consoler, et qu'il raconte ainsi dans son autobiographie :

... Peu de temps après avoir quitté Brunswick, je m'étais fait faire une boîte à violon digne du splendide instrument que j'avais rapporté de Russie ; elle était de la plus grande élégance, et pour la garantir des accidents de voyage, je l'avais soigneusement empaquetée dans ma malle, entre mon linge et mes habits. Je pris en conséquence un soin tout particulier pour que cette malle, qui contenait toute ma fortune, fût très solidement attachée derrière ma voiture. Toutes ces précautions ne m'empêchaient point de regarder souvent si tout était en ordre, et cela d'autant mieux que le conducteur m'avait appris que plusieurs malles avaient été récemment enlevées de derrière des voitures de voyage. Comme celle où je voyageais n'avait pas de fenêtre de derrière, cet exercice ne laissait pas que d'être assez fatigant et très ennuyeux ; aussi fus-je bien aise lorsque, vers le soir, nous arrivâmes au milieu des jardins de Gœttingue, et que je pus me convaincre une dernière fois de mes propres yeux que ma malle était toujours à sa place. Charmé de l'avoir amenée à bon port, je ne pus m'empêcher de faire la remarque à mon compagnon de voyage que mon premier soin serait de me procurer une forte chaîne et un cadenas pour fixer plus solidement ma malle à l'avenir.

Projet tardif — et superflu, comme on va le voir. Spohr continue :

Nous arrivâmes bientôt aux portes de la ville ; on commençait déjà à allumer dans les rues. La voiture s'arrêta devant la douane. Pendant que Beneke donnait nos noms à un sergent, je demandai à un des soldats qui entouraient la voiture si ma malle était toujours à sa place.

— De quelle malle voulez-vous parler ? me répondit-il ; il n'y en a point derrière votre voiture.

D'un bond j'étais sur la route, et je me précipitai hors des portes de la ville, après avoir tiré du fourreau mon couteau de chasse.

Si j'avais réfléchi un instant, et si, au lieu de courir comme un écervelé, je m'étais arrêté pour écouter, il est probable que j'eusse entendu les voleurs et que je les aurais atteints pendant qu'ils s'enfuyaient par quelque ruelle ou par quelque chemin de traverse. Mais dans mon aveugle furie, j'avais déjà dépassé l'endroit où j'avais constaté pour la dernière fois la présence de ma malle, et je ne m'aperçus de l'excès de ma précipitation que lorsque j'étais déjà à travers champs. Inconsolable de ma perte, je revins sur mes pas, et pendant que mon compagnon de voyage cherchait une auberge, je me rendis au poste de police et je demandai que des recherches immédiates fussent ordonnées dans les maisons ornées de jardins qui se trouvaient à la sortie de la ville. A mon grand étonnement et à mon grand chagrin, j'appris que la juridiction de la police au delà des portes de la ville appartenait à Weende, et qu'il me fallait adresser mes plaintes aux autorités de cette localité. Comme Weende se trouvait à une bonne distance de Gœttingue, je fus forcé d'abandonner ce soir là de plus amples recherches pour la restitution de mon Guarnerius. Je passai une nuit sans sommeil et dans un état d'esprit qui m'avait été totalement inconnu depuis le commencement de mon heureuse carrière. Hélas ! n'avais-je pas perdu mon magnifique Guarnerius, le témoin et le confident de tout le talent artistique auquel j'avais pu atteindre jusqu'alors ? Combien légère m'eût paru la perte de tout le reste !

Le lendemain matin, la police vint m'informer qu'une malle vide et une boîte à violon avaient été trouvées dans les champs, derrière les jardins. Ivre de joie, je me précipitai dans la direction indiquée, dans l'espoir que les voleurs auraient peut-être laissé le violon dans sa boîte, comme un objet sans valeur pour eux ; mais il n'en fut point ainsi... Il me restait pourtant une petite consolation : l'archet, un excellent Tourte, fixé au couvercle de la boîte, n'avait point été découvert et volé par ces bandits.

Joseph Guarnerius a vécu beaucoup moins âgé que Stradivarius ; il a donc beaucoup moins produit, et d'autant moins que les incidents de son existence bizarre ont encore interrompu ses travaux. Ses violons sont donc considérablement plus rares que ceux du vieux maître de Crémone, ce qui fait qu'on en recherche aujourd'hui les exemplaires avec une sorte de fureur. Cette rareté, jointe à leurs qualités exceptionnelles, explique le haut prix auquel ils sont maintenant parvenus. Je

ne crois pas qu'un seul Stradivarius ait jamais atteint le chiffre de 50.000 francs payé par Wilhelmy à George Hart pour son superbe Guarnerius de 1737. (A remarquer toutefois que la boîte qui enfermait ce splendide instrument est elle-même un véritable objet d'art qu'on évaluait à 5.000 francs; elle est en argent massif et très artistement décorée de marqueteries en écaille.)

Mes recherches ne m'ont pas permis de trouver d'autres dates que celles-ci pour des violons de Joseph Guarnerius del Gesù : 1732, 1733, 1734, 1735, 1740, 1741, 1742, 1743, 1744, 1745. Ces dates, on le voit, ne se rapportent qu'à la partie brillante de la carrière du grand artiste. Guarnerius étant né en 1686, a, selon toute apparence, commencé à travailler pour son compte entre 1706 et 1710. Plus ou moins, il a donc dû nécessairement produire entre 1710 et 1732. Mais combien de ses instruments, dont beaucoup sans doute appartenant à cette période et dont nous ne connaissons pas les dates, sont fâcheusement enfouis dans les collections égoïstes des amateurs anglais, ces nécropoles de la grande lutherie italienne ! (1)

---

(1) Beethoven a possédé un quatuor superbe d'instruments à cordes, dont deux portaient le nom de Guarnerius. C'était un cadeau fait au grand homme par le prince Lichnowski, et c'est Schuppanzigh, le premier violon ordinaire des quatuors de Beethoven, qui avait provoqué de la part de celui-ci cette libéralité : on pouvait ainsi essayer les œuvres du maître chez lui, sans l'obliger à se déranger. Le fameux collectionneur Aloys Fuchs, qui s'occupa aussi de littérature musicale, donna jadis dans les *Wiener Sonntag Blätter*, une description de ce quatuor remarquable, qui, selon lui, était ainsi composé : 1° un violon de Joseph Guarnerius, 1718, devenu la propriété de Carl Holz, violoncelliste avec lequel Beethoven était lié dans les dernières années de sa vie, et qui fut plus tard directeur des *Concerts spirituels* à Vienne; 2° un violon de Nicolas Amati, 1667, qui passa entre les mains du docteur Ohmeyer, et fut vendu par les héritiers de celui-ci à M. Huber, de Vienne; 3° un alto de Vincenzo Rugeri, 1670, dont Holz fut également possesseur; 4° un violoncelle d'André Guarnerius, 1712, dont le propriétaire ultérieur fut un M. Wertheimer, de Vienne. En ce qui concerne ce dernier instrument, le violoncelle attribué à André Guarnerius, Aloys Fuchs a commis une erreur évidente. Ou la date indiquée (1712) est inexacte, André étant mort en 1698, ou

Jules Gallay, dans ses *Luthiers italiens*, a donné, au point de vue général, une sorte de « signalement » des violons de Guarnerius del Gesù, qu'il détaille ainsi : — « *Patron :* souvent petit ; il a varié. — *Bois :* excellente qualité. — *Vernis :* jaune doré, pâte fine et élastique, rappelant beaucoup celui d'Amati. — ***ff*** *:* assez ouvertes et tout à fait caractéristiques. — *Voûtes :* ordinaires, mais plus élevées que Stradivarius. — *Éclisses :* bonne hauteur. — *Coins et Filets :* main-d'œuvre fort habile. » Mais tout cela ne peut être considéré qu'approximativement, Guarnerius, chercheur obstiné comme Stradivarius, et toujours désireux du mieux, ayant constamment modifié sa manière au moins dans les détails, principalement en ce qui concerne la perce des ***ff*** et la forme de la volute, qui varient très souvent.

J'ai dit que le merveilleux Guarnerius del Gesù d'Alard avait été donné au Musée instrumental du Conservatoire par la famille du grand violoniste. Le Musée possède de Guarnerius quelques souvenirs de moindre importance, mais présentant tout au moins un intérêt de curiosité, entre autres deux petits rabots mignons provenant de son atelier, offerts par Vuillaume (n° 99 du catalogue) ; puis des chevalets qui sont compris dans une série où l'on en rencontre de Stradivarius, d'André Guarnerius, de son fils Joseph et de Carlo Bergonzi (n° 94 du catalogue).

Il va sans dire que les violons de Joseph Guarnerius del Gesù ont été l'objet d'innombrables imitations, qu'il faut d'ailleurs distinguer

---

l'instrument est dû à un autre membre de la famille, soit Joseph Ier, soit Pierre Ier, dont les violoncelles sont aujourd'hui très recherchés. Au sujet de ce quatuor, on lisait ce qui suit dans la *Gazette musicale* du 12 septembre 1875 : « Chacun de ces instruments portait le cachet de Beethoven et un grand B gravé sur le fond. Le Joseph Guarnerius (sans doute un Guarnerius del Gesù) était le plus précieux de la collection ; on en offrit il y a longtemps 1.500 florins à Holz, qui refusa de s'en dessaisir. Aujourd'hui que les Guarnerius *del Gesù* sont plus recherchés encore et que l'argent a une valeur moindre, un instrument pareil se paierait de 8.000 à 10.000 francs. Il est vrai que le souvenir de Beethoven entrait peut-être pour quelque chose dans l'offre de ces 1.500 florins. »

entre elles. Il y a les imitations frauduleuses, celles que certains luthiers italiens peu scrupuleux s'efforçaient de faire passer et de vendre pour des originaux, dont, naturellement, elles n'avaient pas la valeur. Mais il y eut aussi les imitations de bonne foi, qui se donnaient comme telles et qui ne cherchaient pas à en imposer. Il y eut enfin ce qu'on pourrait appeler peut-être des imitations inconscientes, au nombre desquelles on peut citer certains violons de Joseph Guarnerius, fils d'André, qui ressemblent tellement à ceux de son cousin Joseph del Gesù, que souvent ils furent attribués à celui-ci. Parmi les imitations de bonne foi il faut surtout mentionner celles, fort habiles, de notre luthier français Vuillaume, dont un échantillon excita un jour l'étonnement, on pourrait dire la stupéfaction de Paganini.

C'était lors du premier séjour de Paganini à Paris. Son fameux Guarnerius avait besoin sinon d'une réparation proprement dite, du moins de quelques soins qui réclamaient le secours et l'expérience d'un luthier, et à cet effet il le confia pour quelques jours à Vuillaume. Celui-ci, heureux d'avoir en mains un instrument si admirable, eut aussitôt l'idée d'en faire une copie aussi exacte que possible. Il se mit à l'œuvre et réussit effectivement à imiter son modèle de façon si parfaite que, ayant montré ce violon à Paganini, le grand virtuose en fut émerveillé : la forme et l'aspect de la caisse, l'adaptation du manche, la volute, tout était si exactement ressemblant que l'on pouvait s'y méprendre. Bref, Paganini l'ayant essayé et se montrant très satisfait de la sonorité de ce pseudo-Guarnerius, le trouva tellement à son goût qu'il exprima le désir de l'acheter ; mais Vuillaume, très fier du succès qu'il obtenait auprès de lui, le lui offrit gracieusement. C'est cet instrument qui passa plus tard aux mains de Sivori, et dont l'existence faillit se terminer dans un drame. C'est toute une petite histoire, dont on connaît peu les éléments.

Sivori, j'ai eu l'occasion de le dire, fut le seul élève que Paganini consentit jamais à former, et cela grâce à un incident bizarre qui signala sa naissance et qui amena la première rencontre du maître et du disciple, alors à peine âgé de cinq à six ans. J'emprunte le récit de

cette rencontre à l'un des biographes italiens de Paganini. C'est lors du retour de celui-ci à Gênes, en 1822 :

Il y avait de bons amis, dit l'écrivain. Parmi les premiers se trouvait son protecteur le marquis di Negro, qui eut toujours pour lui une affection de père, et son vieux maître Costa, lequel était orgueilleux de son élève, et il y avait de quoi. Celui-ci avait préparé la plus heureuse surprise à Paganini.

Un soir que tous deux avaient été invités à une fête de famille par le marquis, Costa, pendant que tous les convives causaient et riaient, se leva et dit tout haut :

— Messieurs, votre mémoire vous rappellera certainement à tous cette fameuse soirée de 1817, où ici, à Gênes, au Théâtre Sant'Agostino, notre illustre Paganini, donnant un concert, excita parmi nous l'enthousiasme que sait inspirer son génie. Vous vous rappellerez aussi qu'à la fin d'un *agitato sublime*, tandis que tous étaient extasiés à l'entendre, on entendit un gémissement sortir du fond d'une loge...

— C'est vrai, c'est vrai, exclama Paganini ému. Je m'en souviens comme si c'était aujourd'hui. On me dit qu'en ce moment une signora, enceinte de huit mois, avait voulu malgré tout venir au concert, et, prise de douleurs, tomba en faiblesse et dut être emportée en toute hâte.

— Oui, et cette signora était la Sivori, qui dans la nuit mit au monde un enfant. Eh bien, cet enfant, âgé aujourd'hui de six ans, a un tel transport pour le violon qu'il ressemble parfaitement à notre Paganini quand il était à cet âge. J'éprouve le désir de vous en faire juges vous mêmes.

Et ce disant, il fit venir le petit Sivori, qui, tout rouge d'émotion, n'osait regarder personne en face. Rassuré par les caresses de Costa et par les paroles affectueuses des assistants, il reprit peu à peu contenance, et, invité par son maître, il se mit à exécuter un morceau avec tant de désinvolture et tant de suavité que Paganini lui-même, l'enlevant de terre, l'embrassa affectueusement, puis dit à Costa :

— Maître, si vous voulez bien, je donnerai des leçons à ce petit Sivori.

— Si je veux bien ? Avec grand plaisir, mon cher Nicolo. Faites, faites vraiment. Mais à vous dire franchement, c'est un rêve pour moi que vous vouliez consentir à donner des leçons. Jamais, autant que je sache, vous n'aviez voulu le faire.

— C'est que c'est un cas très intéressant pour moi, maître, répondit en riant Paganini.

— Vous avez raison. — Quant à toi, mon petit Camille, dit-il à l'enfant, tu peux faire en peu de temps avec lui ce que tu ne ferais pas en cent ans avec moi (1).

Paganini prit en grande affection son petit élève, qui fit honneur à ses soins et devint, on le sait, ainsi que Bériot, Alard, Vieuxtemps, Léonard, Joachim, Wieniawski, etc., l'un des plus grands violonistes du XIX^e^ siècle. Il écrivit expressément pour lui un concertino ainsi qu'une série de six sonates avec accompagnement de guitare, alto et violoncelle, dont Sivori conserva pieusement les manuscrits, et qu'il lui faisait exécuter en public en ne dédaignant pas de l'accompagner lui-même sur la guitare. Malgré les voyages de l'un et de l'autre, le maître et l'élève se revirent souvent, toujours avec joie; et c'est dans une de ces rencontres que Paganini, pour prouver à Sivori toute sa tendresse et le cas qu'il faisait de son talent, lui fit don du beau violon imité de Guarnerius que Vuillaume avait fait pour lui. Sivori reçut ce présent avec reconnaissance, et il va de soi qu'après la mort de Paganini ce pseudo-Guarnerius devint pour lui une relique particulièrement chère. C'est ce violon pourtant qui faillit périr un jour, ou plutôt une nuit, en compagnie de son nouveau maître, dans un naufrage en rivière. En une lettre amusante, Sivori faisait connaître, il y a une trentaine d'années, les détails de cette aventure humide à son ami Oscar Comettant. Je transcris presque intégralement cette lettre curieuse, en en retranchant seulement cinq où six lignes d'introduction, sans rapport avec le sujet :

Paris, le 11 février 1878.

Mon cher Comettant,

...Vous avez parlé de mon Vuillaume, que vous m'avez souvent entendu jouer; mais vous n'en connaissez probablement pas l'histoire, qui est une curieuse histoire.

---

(1) Oreste Bruni : *Nicolo Paganini, celebre violinista genovese.* — Firenze, 1873, in-8°.

Ce violon du célèbre luthier français a été fabriqué expressément pour Paganini sur le modèle du Guarnerius que cet illustre artiste jouait en public. Un jour, étant à Gênes, mon pays natal, je reçus une lettre douce à mon cœur et que je conserve précieusement, par laquelle il me faisait présent de ce bel instrument. Il m'engageait à me rendre à Nice, pour confronter le Vuillaume avec le Guarnerius.

C'était en 1840, et déjà la maladie qui devait être fatale à Paganini l'avait rendu si impressionnable qu'il ne pouvait plus entendre la musique que de loin. Il me fit mettre avec les deux violons dans une chambre à côté de la sienne, et j'essayai alternativement les deux instruments. Bien que le violon de Vuillaume fût entièrement neuf et que les sons en fussent nécessairement un peu durs, il fut facile d'en reconnaître les belles qualités, et Paganini le mit, dès ce moment, presque au même rang que son Guarnerius.

L'usage constant que j'ai fait de mon Vuillaume l'a certainement beaucoup amélioré, et j'y tiens pour plus d'un motif, comme vous voyez. Il a été mon compagnon de voyage dans toute l'Europe, en France, en Belgique, en Angleterre, en Hollande, en Allemagne, en Autriche, en Russie, en Suisse, en Espagne, en Portugal, etc., et dans les deux Amériques, soit soixante-sept villes des États-Unis, puis La Havane, le Pérou, le Chili, le Brésil, Buenos-Ayres, Montevideo, etc. Dans tout ce long parcours, mon fidèle compagnon s'est superbement comporté ; à peine si les grandes chaleurs des pays équatoriaux ont agi sur la colle, en faisant bâiller la table et les éclises; mais ces petits accidents ont été facilement réparés, et c'est en Europe que de cruelles épreuves attendaient mon instrument, à mon retour d'Amérique.

C'était en Vénétie. J'étais parti de la ville d'Udine pour aller donner un concert dans une autre ville voisine. Nous étions quatre dans la voiture : mon accompagnateur, Belloni, et un prêtre passionné de musique qui ne voulait pas perdre une de mes séances. Le froid était vif, il gelait ; j'étais enveloppé dans ma pelisse, ayant sur les genoux un Amati avec mon Vuillaume.

Dans la nuit, entre une heure et deux heures, quand nous dormions tous profondément, nous fûmes reveillés horriblement par la voiture qui versait dans un mare d'eau gelée, assez profonde. Le poids du véhicule, avec les chevaux, le cocher et les voyageurs, rompit la glace avec fracas, et nous nous trouvâmes dans l'eau jusqu'au cou. L'accompagnateur brisa d'un coup de poing une vitre d'un vasistas en se blessant grièvement; le prêtre passa le pre-

mier par cette brèche et nous aida à sortir de la mare. Belloni avait reçu un coup violent sur un œil ; moi, je n'avais que des contusions légères, mais tous mes vêtements étaient traversés par l'eau glacée. Je n'avais pas lâché ma boîte à violon, mais elle s'était ouverte, et mes pauvres instruments étaient dans le plus piteux état. Je les crus perdus à jamais.

Nous nous dirigeâmes, grelottant, vers une maison de paysan qui se trouvait sur la route. Le brave rural nous prit d'abord pour des brigands et refusa d'ouvrir. Enfin il nous donna l'hospitalité et alluma du feu. Les blessés purent panser leurs blessures, et nous changeâmes de linge et d'habits.

Le lendemain de cette terrible nuit, mon premier soin fut de m'enquérir d'un luthier assez capable pour tenter de réparer les graves avaries de mes violons. De luthier, il n'y en avait point dans le pays, mais on m'apprit qu'il se trouvait dans le village voisin un barbier renommé, non point pour la coupe des cheveux et la légèreté de son rasoir, mais pour son habileté à raccommoder les violons. Je crus à une plaisanterie : un barbier de village émule des Stradivarius, des Amati, des Guarnerius! J'aurais ri beaucoup, si j'avais eu la moindre envie de rire.

Cependant je voulus m'assurer du fait, et je me rendis chez ce curieux barbier. Il me fit voir des violons réparés par lui, et je fus étonné de l'habileté de ce passé-maître raseur. De plus en plus rassuré, je me décidai à lui confier la réparation de mes deux chers instruments. Un mois après, ce barbier *di qualità* me rendit mon Amati en parfait état et mon Vuillaume (qui avait le plus souffert) entièrement ressuscité. Le manche était remplacé et toutes les petites plaies étaient fermées et si bien cicatrisées que le malade se portait mieux qu'avant sa maladie. Jamais ce bel instrument ne me parut meilleur ni si beau qu'après ce mois passé dans la maison de santé du plus luthier des barbiers, qui certainement devait être aussi le plus barbier des luthiers.

Voilà, mon cher Comettant, l'histoire de mon violon; elle valait bien, n'est-ce pas? la peine d'être racontée.

Que Dieu lui conserve la santé, et à moi aussi.

Je suis votre tout dévoué. CAMILLO SIVORI.

Revenons aux vrais Guarnerius, pour faire connaître un être singulier, qui ne fut pas étranger à leur fortune en France, non plus qu'à celle des instruments des autres grands luthiers italiens.

C'était un pauvre diable d'Italien qui s'appelait Luigi Tarisio, absolument dépourvu d'instruction, mais ayant le sens du brocantage, et surtout celui des vieux instruments. Il était doué à cet égard d'une sorte de flair singulier, qu'il devait sans doute au hasard, mais que la pratique finit par affiner d'une façon toute particulière. Très madré d'ailleurs, ayant aussi le sens des affaires, et ne s'en laissant pas conter facilement.

Vers 1827, Tarisio arrivait pour la première fois à Paris, où il était venu à pied, apportant une petite pacotille d'instruments, qu'il allait offrir à nos luthiers. Il éprouva d'abord, paraît-il, quelques difficultés à inspirer confiance, son extérieur étant loin de plaider en sa faveur. Il finit cependant par être bien accueilli et encouragé par l'un d'eux, Chanot, qui lui acheta plusieurs violons, en les payant comptant, bien entendu. Muni de ce petit pécule, qui lui permettait de recommencer, et profitant des remarques qu'il avait vu faire à Chanot, notre homme retourna en Italie, renouvela ses recherches, et revenait au bout de trois mois avec une nouvelle cargaison, qu'il écoula cette fois avec plus de facilité. Très « bric à brac » d'ailleurs, il n'achetait pas que des instruments complets; tout lui était bon: volutes isolées, tables d'un auteur, éclisses d'un autre, etc., il prenait tout ce qu'il trouvait, et finit par placer tout cela chez certains de nos luthiers, qui se livraient, avec ces débris, à d'étranges assemblages. Mais il apportait aussi de véritables trésors, et plus d'un Stradivarius, d'un Guarnerius, d'un Amati, d'un Bergonzi, est venu en France grâce à lui, et a fait la joie de nos artistes et de nos amateurs.

Pendant près de trente ans, Tarisio fit ainsi la navette entre l'Italie et la France, épuisant son pays sous le rapport des instruments et enrichissant le nôtre, et aussi l'Angleterre, où il avait fini par se rendre. Chacune de ses arrivées ici causait une sorte d'émotion dans le monde spécial de la lutherie, où il était fiévreusement attendu, et l'on conçoit qu'il trouvait son compte dans ses voyages.

Puis, un beau jour, en 1854, on apprend la nouvelle de sa mort. C'était un événement, car on supposait bien qu'il avait laissé quelque

chose derrière lui, et on ne se trompait pas. Mais la surprise devait être plus grande encore qu'on ne s'y attendait. Ici, j'emprunte d'intéressants renseignements à Antoine Vidal, qui fut directement informé à ce sujet par Vuillaume en personne :

...On apprit que Tarisio laissait une magnifique collection de vieux instruments ; il y avait là tout un trésor ! Un de nos luthiers parisiens, des plus intelligents et des plus habiles, M. J.-B. Vuillaume, n'hésite pas. Il se met de suite en communication avec la famille du défunt, et part pour l'Italie le 8 janvier 1855. Il arrive à Novare et se fait conduire près de Fontenette (Fontanetto) à la *ferme de la Croix*, petite propriété qui avait appartenu à Tarisio, où il trouve réunis les héritiers avec toutes les apparences de la misère la plus sordide ! Après les saluts d'usage, M. Vuillaume aborda de suite la grande question : « Où sont les instruments ? — A Milan ; mais nous avons ici six violons. — Où sont-ils ? — Là. » Et on indiquait un coin où gisaient six caisses empilées deux par deux ; on n'aurait pu les placer autrement, il n'y avait pas un meuble.

On amène donc ces caisses sur le sol nu, au milieu de la chambre. M. Vuillaume se met à genoux pour en examiner le contenu, et découvre successivement : 1° un magnifique Ant. Stradivari ; 2° un Guarnerius del Gesu, admirable ; 3° un Charles Bergonzi, unique de conservation ; 4° deux J.-B. Guadagnini, presque intacts ; 5° et enfin le fameux violon *neuf* de A. Stradivari, resté pendant soixante années dans la collection du comte Cozio de Salabue et qui avait été acquis par Tarisio en 1824. Il y avait longtemps que ce dernier en avait parlé avec emphase à Paris ; mais, en habile marchand, il se gardait de le faire voir, bien certain d'en obtenir un prix considérable quand il le voudrait (1).

Lorsque M. Vuillaume eut mis à nu ces six admirables instruments, dont la beauté était encore rehaussée par l'aspect misérable du lieu, il resta un instant immobile, toujours à genoux, promenant son regard de l'un à l'autre, entouré des hommes, des femmes et des enfants qui le regardaient avec de

(1) Cette circonstance a valu à ce violon le nom de *Messie*, toujours attendu et n'arrivant jamais ! Le catalogue de l'Exposition de Londres au Kensington-Museum de 1872, où il figura sous ce nom, en donne une belle photographie.

grands yeux ébahis ! Certains sujets choisis par les peintres ont mérité moins que celui-là les honneurs du pinceau.

Après être tombé d'accord avec les intéressés sur l'estimation de ces six violons, M. Vuillaume partit de suite pour Milan. A son arrivée en cette ville, il fut conduit dans un petit hôtel de dernier ordre, appelé avec quelque peu d'exagération *Hôtel des Délices*, demeure habituelle de Tarisio et son quartier général. Là, dans une petite chambre, se trouvaient entassés pêle-mêle *deux cent quarante-quatre* violons, altos et violoncelles d'anciens maîtres. Après examen fait, le tout, formant un ensemble de 250 instruments, fut estimé, d'accord avec les parties, à la somme de *80.000 francs*, payés comptant, et M. Vuillaume revint en France avec cette précieuse collection qui ne tarda pas à se disperser de tous les côtés. Disons, pour terminer, que Tarisio laissait, en mourant, à ces parents que nous avons vus si misérables dans la pauvre ferme de la Croix, une fortune de 300.000 francs, produit de son commerce depuis 1825 environ jusqu'en 1854. Cet homme, qui ne savait ni lire ni écrire, avait concentré toutes ses facultés sur la lutherie ancienne, et à force d'activité, d'intelligence et d'économie, était parvenu à ce résultat surprenant dans une branche d'affaires qui n'était en réalité que du brocantage (1).

C'est là, sans aucun doute, un fait unique dans l'histoire du commerce de la lutherie, et l'on peut affirmer sans crainte qu'il ne trouvera jamais son pareil. De telles circonstances ne se renouvellent pas.

Il aurait été intéressant de savoir, par le détail, de quoi se composait la série vraiment prodigieuse des 244 instruments découverts à Milan par Vuillaume. Il est évident que toute l'ancienne lutherie de Crémone et de Brescia devait figurer là, avec tous ses représentants, et qu'avec les Stradivarius, les Guarnerius, les Amati, les Bergonzi, les Maggini, devaient se trouver côte à côte les Storioni, les Landolfi, les San Serafino, les Grancino, les Testore, les Montagnana, les Gagliano, les Cappa, les Rugieri, les Mantegazza... C'est un ensemble dont la

(1) *Les Instruments à archet*, t. I, pp, 123-125.

seule pensée donne le vertige. Nous avons vu que dans les six premiers violons de grand choix qui étaient restés à la misérable ferme de la Croix se trouvait un Guarnerius del Gesù « admirable ». Précédemment, Tarisio en avait apporté d'autres en France, et Gallay, dans les « notes » ajoutées par lui au livre de l'abbé Sibire, en signale un surtout dont l'état était vraiment exceptionnel : — « M. Chanot, dit-il, nous a parlé plus d'une fois avec admiration d'un inestimable violon de Guarnerius que lui vendit Tarisio, et *qui avait encore sa touche, ses chevilles, ses poignées et sa barre d'origine.* Cet instrument, très épais en bois, n'avait jamais été détablé. Il fut acheté par M. de Kermoisan, qui, nous le croyons, le possède encore. » C'était presque le pendant du fameux *Messie* de Stradivarius.

Malheureusement, depuis Tarisio, les Guarnerius, comme déjà les Stradivarius, ont été accaparés par les collectionneurs anglais, qui les recherchaient avec fureur pour, selon leur sotte et funeste habitude, les enfermer précieusement dans leurs vitrines, où leur voix admirable est réduite au silence. C'est ce qui fait que leur rareté est devenue si excessive. On a vu qu'aujourd'hui, et par le fait de cette rareté, leurs prix ont atteint, et même dépassé ceux des Stradivarius. Cela suffirait à faire leur éloge, si nous n'avions, pour justifier davantage notre admiration, l'opinion exprimée sur eux par Paganini, Vieuxtemps, Alard et autres grands artistes.

Joseph Guarnerius del Gesù fut, lui aussi, en son genre, un artiste de premier ordre, absolument hors de pair, dont le talent, lorsqu'il brille de tout son éclat dans les plus beaux de ses produits, n'a pas été plus égalé que celui de Stradivarius. Représentants illustres d'un art plein de noblesse, qu'ils surent porter à un état de perfection idéale, les deux maîtres tiennent incontestablement la tête dans cette grande armée des luthiers italiens dont ils sont, plus que tous autres, l'honneur et la gloire.

Mais la renommée très grande et très légitime de Joseph del Gesù ne doit pas nous rendre injustes pour les autres membres de cette intéressante et laborieuse famille des Guarnerius, qui furent tous des

luthiers distingués et qui ont bien mérité de l'art et de leur profession. J'ai eu plaisir, pour ma part, à rappeler le nom et les travaux de ces vieux maîtres, dont l'activité s'est étendue sur tout un siècle, j'ai été heureux de rendre hommage à leur talent, et à le mettre en lumière autant que me le permettaient les trop rares documents que l'on possède encore sur ces travailleurs si habiles et si bien doués.

TABLE

Pages.

Introduction 5

André Guarnerius 13

Pierre Ier Guarnerius. 19

Joseph Ier Guarnerius. 25

Pierre II Guarnerius 29

Joseph Guarnerius del Gesù :

I. — La vie de Joseph Guarnerius del Gesù. 31

II. — L'art de Joseph Guarnerius del Gesù 43

III. — Les instruments de Joseph Guarnerius del Gesù 61

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 20168-11-08. — (Encre Lorilleux).

LIBRAIRIE FISCHBACHER, rue de Seine, 33, Paris

En vente :

ANTOINE STRADIVARIUS

Sa vie et son œuvre (1644-1737)

Par W. Henri Hill, Arthur F. Hill, F. S. A. et Alfred Hill

Avec une introduction de M. Camille Barrère, Ambassadeur de France en Italie

Traduit de l'anglais par Maurice Reynold *avec le concours de* Louis Cézard.

Un volume in-4° de XVI-313 pages, papier Whatman, orné de 29 planches en couleurs, 56 gravures et 14 initiales dans le texte . . . . . **60 fr.**

Table des Matières : **Préface. — Introduction. — I. Les Ancêtres de Stradivarius. — II. Les Violons de Stradivarius. — III. Les Altos de Stradivarius. — IV. Les Violoncelles de Stradivarius. — V. Recherches de Stradivarius au point de vue de la sonorité. — VI. Les bois dont se servit Stradivarius. — VII. Le vernis de Stradivarius. — VIII. La Construction de Stradivarius. — IX. Les Étiquettes de Stradivarius. — X. Le nombre d'instruments faits par Stradivarius. — XI. Les Prix obtenus par les instruments de Stradivarius; leur renommée toujours croissante. — XII. Portrait supposé de Stradivarius.**

LE VIOLON

LUTHERIE — ŒUVRES — BIOGRAPHIES

Guide à l'usage des artistes et des amateurs, par Alberto Bachmann, avec une préface de Henry Gauthier-Villars. Un volume grand in-8° avec de nombreuses gravures. . . . . **10 fr.**

L'ÉCOLE CLASSIQUE DU VIOLON

Par M. Reuchsel

2e édition, précédée de *Notes sur le violon* à travers les siècles. In-8°, orné de 17 gravures . . . . . **2 fr.**

UN VIOLONISTE EN VOYAGE

Notes d'Italie, par M. Reuchsel, 2e édition avec 8 gravures hors texte, in-8° **1 fr. 50**

Gaspard Duiffoproucart et les Luthiers Lyonnais du XVe siècle. — Étude historique accompagnée de pièces justificatives et d'un portrait. Un volume grand in-8°. . . . . **5 fr.**

Le Secret des célèbres luthiers italiens, découvert et expliqué par Otto Miggé. In-8°. . . . . **5 fr.**

La Viole d'amour, par Eugène de Bricqueville. Plaquette grand in-8° raisin de 15 pages, avec 2 gravures, tirée à un nombre très restreint. . . . . **2 fr.**

Les Ventes d'instruments de musique au XVIIIe siècle : *Épinettes, clavecins, clavicordes, forte-piano, violes, trompettes marines, guitares et assimilés, harpes, vielles, musettes, violons, instruments divers,* par Eugène de Bricqueville. Plaquette grand in-8° raisin de 33 pages, tirée à petit nombre . . . . . **2 fr.**

Les Principes rationnels de la technique du violon, par G. Koeckert. In-8° . . . . . **2 fr.**

Dans les Propylées de l'Instrumentation, par Émile Ergo, professeur d'harmonie, de contrepoint et d'instrumentation à l'Institut des Hautes Études musicales d'Ixelles.

Un volume in-8° avec de nombreux tableaux et exemples de musique . . **7 fr. 50**

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 04997 032 8